

"Great Closeness of Texture with Profundity of Form:"

die *novellas* der Edith Wharton

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

vorgelegt von
Andrea Heiglmaier

von der Republik Österreich

angenommen im Wintersemester 2004/2005 auf Antrag von
Frau Prof. Dr. Elisabeth Bronfen und Frau Prof. Dr. Therese Steffen

Zürich, 2006

Inhaltsverzeichnis

ABKÜRZUNGEN	3
1. EINFÜHRUNG	5
2. DAS PHÄNOMEN DER LITERARISCHEN GATTUNG <i>MODERN NOVELLA</i> : IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN KURZGESCHICHTE UND ROMAN	12
2.1. DIE <i>MODERN NOVELLA</i> ZWISCHEN TRADITION UND INNOVATION	24
2.2. ZUSAMMENFASSUNG	38
2.3. DIE POETIK DER EDITH WHARTON	40
3. <i>FAST AND LOOSE: A NOVELETTE BY DAVID OLIVIERI (1877)</i>	50
4. <i>BUNNER SISTERS (1892)</i>	59
5. <i>THE TOUCHSTONE (1900)</i>	66
6. <i>SANCTUARY (1903)</i>	72
7. <i>MADAME DE TREYMES (1906)</i>	77
8. <i>ETHAN FROME (1911)</i>	83
9. <i>SUMMER (1917)</i>	99
10. <i>THE OLD MAID (1921)</i>	121
11. <i>NEW YEAR'S DAY (1922)</i>	132
12. <i>FALSE DAWN (1923)</i>	139
13. <i>THE SPARK (1923)</i>	146
14. <i>HER SON (1932)</i>	154
15. SCHLUSSBETRACHTUNG	163
BIBLIOGRAPHIE	169

Abkürzungen

Letters	R. W. B. Lewis and Nancy Lewis (eds.), <i>The Letters of Edith Wharton</i> (New York: Scribner, 1988).
Stories	Anita Brookner (ed.), <i>The Collected Stories of Edith Wharton</i> (New York: Carroll & Graf, 1991).
Writings	Frederick Wegener (ed.), <i>Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings</i> (Princeton: Princeton U P, 1996).
Yale	The Edith Wharton Collection in the Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (YCAL MSS 42).

Seitenangaben im Text zu den folgenden Werken Edith Whartons beziehen sich auf die unten angeführten Editionen:

AI	<i>The Age of Innocence</i> (New York: Macmillan, 1993)
B	<i>The Buccaneers (Fast and Loose & The Buccaneers</i> , Charlottesville/London: U P of Virginia, 1993)
BG	<i>A Backward Glance</i> (New York: Touchstone, 1998)
BS	<i>Bunner Sisters (Madame de Treymes and Three Novellas</i> , New York: Scribner, 1995)
C	<i>The Children</i> (New York: Simon & Schuster, 1997)
CC	<i>The Custom of the Country</i> (New York: Bantam Books, 1991)
DH	<i>The Decoration of Houses</i> (New York: Norton, 1998)
EF	<i>Ethan Frome</i> (New York: Scribner, 1986)
FD	<i>False Dawn (Old New York: Four Novellas</i> , New York: Washington Square P, 1998)
FL	<i>Fast and Loose (Fast and Loose & The Buccaneers</i> , Charlottesville/London: U P of Virginia, 1993)
FW	<i>French Ways and Their Meaning</i> (Lee, Mass.: Berkshire House Publishers, 1997)

GA	<i>The Gods Arrive</i> (London: Virago P, 1987)
GS	<i>The Ghost Stories of Edith Wharton</i> (New York: Simon & Schuster, 1997)
HM	<i>The House of Mirth</i> (New York: Signet, 1964)
HRB	<i>Hudson River Bracketed</i> (London: Virago P, 1986)
MR	<i>The Mother's Recompense</i> (New York: Simon & Schuster, 1996)
MT	<i>Madame de Treymes</i> (<i>Madame de Treymes and Three Novellas</i> , New York: Scribner, 1995)
NYD	<i>New Year's Day</i> (<i>Old New York: Four Novellas</i> , New York: Washington Square P, 1998)
OM	<i>The Old Maid</i> (<i>Old New York: Four Novellas</i> , New York: Washington Square P, 1998)
R	<i>The Reef</i> (New York: Avon Books, 2000)
S	<i>Summer</i> (New York: Signet, 1993)
Sanc	<i>Sanctuary</i> (<i>Madame de Treymes and Three Novellas</i> , New York: Scribner, 1995)
Sp	<i>The Spark</i> (<i>Old New York: Four Novellas</i> , New York: Washington Square P, 1998)
T	<i>The Touchstone</i> (<i>Madame de Treymes and Three Novellas</i> , New York: Scribner, 1995)
TS	<i>Twilight Sleep</i> (New York: Simon & Schuster, 1997)
WF	<i>The Writing of Fiction</i> (New York/London: Touchstone, 1997)

1. Einführung

Most novelists have too much subject & don't do enough with it. Each page shd be conceived & born separately. The whole creative act shd begin again every morning.

Edith Wharton in *Notes 1910 - 1914* (Yale)

Als die amerikanische Schriftstellerin Edith Wharton 1937 in ihrer Wahlheimat Frankreich starb, hinterliess sie nach vierzigjährigem literarischen Schaffen ein beeindruckendes Werk von über zwanzig Romanen und sogenannten *novellas*, elf Kurzgeschichtensammlungen sowie drei Gedichtbänden. Sie galt als Expertin für Architektur und Gartenbau und veröffentlichte weiters kulturkritische Essays, Übersetzungen, Reiseberichte, Betrachtungen zu Literaturtheorie und -praxis, sowie die Autobiographie *A Backward Glance* (1934). Besonders erwähnenswert erscheint ausserdem das umfangreiche Briefekonzulat aus ihrem Nachlass, welches grossteils in der Edith Wharton Collection der Yale Universität aufbewahrt wird.

Dass Edith Wharton dank ihrer aussergewöhnlichen Vielseitigkeit schon Zeit ihres Lebens Anerkennung erfuhr, überrascht daher nicht. Ihr Erzähltalent wurde mehrfach geehrt: Für ihren Roman *The Age of Innocence* erhielt sie 1921 als erste Frau den renommierten Pulitzerpreis. Zwei Jahre später wurde ihr von der Yale Universität als erster Schriftstellerin die Ehrendoktorwürde verliehen, ein Jahr darauf zeichnete man sie mit der Goldenen Medaille für Prosaliteratur des National Institute of Arts and Letters aus. 1930 schliesslich folgte ihre Aufnahme in die American Academy of Arts and Letters.

Grosse Publikumserfolge waren diesen Würdigungen vorausgegangen. Bereits ihr 1905 erschienenes Buch *The House of Mirth* zählte in Amerika jahrelang zu den meistgelesenen Romanen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehörte Wharton somit zu den angesehensten Autoren Amerikas, überdies fand ihr Oeuvre auch ausserhalb der Vereinigten Staaten Anklang. Mehrere ihrer Werke wurden ins Französische übersetzt, aber auch ins Deutsche, Italienische und Spanische.

Dabei war Whartons schriftstellerischer Werdegang alles andere als selbstverständlich, obwohl sie eigenen Angaben zufolge schon in jungen Jahren lieber Geschichten erfand als sich mit Spielgefährten zu beschäftigen (BG, 35). Sie wurde

1862 als Kind einer wohlhabenden New Yorker Familie geboren, welche sich zu den sogenannten "400" (Lewis, *Edith Wharton: A Biography*, 36) zählen konnte, den traditionsbewussten Nachkommen der ersten Kolonialisten Amerikas. Kunst und Wissenschaft spielten in dieser Gesellschaftsschicht eine untergeordnete Rolle, wenn auch ausgedehnte Reisen in das als kulturell überlegen geltende Europa zum guten Ton gehörten. "In the eyes of our provincial society," schrieb Wharton in ihrer Autobiographie, "authorship was still regarded as something between a black art and a form of manual labor" (BG, 68 f). Schriftstellerische Ambitionen ziemten sich insbesondere für Töchter aus diesen Kreisen nicht. 1911 übersiedelte sie nicht zuletzt deshalb endgültig in die französische Metropole, welche für Wharton wahre Kultur und geistreiche Konversation in literarischen Salons repräsentierte: "In Paris no one could live without literature" (BG, 261). Ihre kritische Haltung gegenüber der damaligen amerikanischen Gesellschaft brachte sie mehr als einmal deutlich zum Ausdruck:

How much longer are we going to think it necessary to be "American" before (or in contradistinction to) being cultivated, being enlightened, being humane, & having the same intellectual discipline as other civilized countries? It is really too easy a disguise for our short-comings to dress them up as a form of patriotism! (Letters, 424)

In den folgenden Jahrzehnten sollte Wharton nur noch sporadisch für kurze Besuche in ihre ursprüngliche Heimat zurückkehren, denn Europa hatte sie schon lange zuvor in seinen Bann geschlagen. Ausgedehnte Aufenthalte in Frankreich, Italien und Deutschland machten die spätere Schriftstellerin schon als Kind zur Kosmopolitin, "[this] gave me, for the rest of my life, that background of beauty and old-established order! I did not know how deeply I had felt the nobility and harmony of the great European cities till our steamer was docked at New York," bekannte Wharton rückblickend (BG, 44).

Mit ihrer ersten Kurzgeschichtensammlung *The Greater Inclination* (1899), die sie im Alter von fast vierzig Jahren veröffentlichte, erwies sich Edith Wharton als genaue Beobachterin der New Yorker Gesellschaft in ihrer menschlichen und ideologischen Komplexität. Literarisches Formbewusstsein und thematische Aspekte sind in ihren Texten untrennbar miteinander verbunden, denn, wie sie beispielsweise in einer Rezension über Howard Sturgis' Roman *Belchamber* von 1905 betonte, ein Werk sollte

etwas von der "quality of the 'thing in itself'" aufzeigen, "with something of the desultoriness, the irregularity, of life caught in the act" (Writings, 107).

Mit dieser Auffassung stand Wharton in gewisser Opposition zu jenem Autor, der ihr bis zu seinem Tod 1916 Vertrauter und Freund war und sich ihrer Meinung nach zu sehr mit den theoretischen Problemen seiner eigenen Narrativik beschäftigte (vgl. hierzu: BG, 190). Die Rede ist von Henry James, dessen Name nie unerwähnt bleibt, wenn Whartons Oeuvre erörtert wird. Beide Schriftsteller entstammten der Oberschicht New Yorks, verkehrten in annähernd denselben literarischen Kreisen und lebten als *expatriates*, als amerikanische Künstler im europäischen Ausland: "[W]e don't think or feel as the Americans do, we are the wretched exotics produced in a European glass-house, the most déplacé & useless class on earth!" (Letters, 84) betont Wharton in ihrer Korrespondenz.

Diese Umstände sollten sie unabhängig voneinander zu ähnlichen Themen inspirieren, wobei es ein Topos der Wharton-Forschung geworden ist, ihr Oeuvre mehr oder minder explizit mit dem von Henry James zu vergleichen und sie als blosse Epigonen des Meisters zu betrachten. In der Tat beschrieben beide in ihren Erzählungen und Romanen bevorzugt diejenigen Milieus, die sie am besten kannten, nämlich das der sogenannten New Yorker Aristokratie um 1900 sowie jenes des alten europäischen Adels und dessen Anziehungskraft auf die Reichen Amerikas. Beide Schriftsteller sahen es jedoch nicht gerne, wenn man ihre Namen in einem Atemzug als verwandte Künstler nannte. Ihre Freundschaft in literarischer Hinsicht beschränkte sich angeblich in der Regel auf das Besprechen von Texten, wenn es sich dabei nicht um ihre eigenen handelte. Da Wharton James' Stil ablehnend gegenüberstand (BG, 190 f), ist es nicht verwunderlich, dass sie sich dagegen wehrte, wenn ihre Werke fortwährend mit den seinen verglichen wurden, dennoch verfolgte sie diese Bürde ihre ganze schriftstellerische Karriere hindurch. Die Anschuldigungen, sie würde Henry James nur kopieren, waren grösstenteils unbegründet, da sich die beiden Autoren in stilistischer Hinsicht und vor allem in ihrer Vision sehr deutlich unterscheiden (s. Heiglmaier, *Edith Whartons The Age of Innocence and Henry James' The Golden Bowl: ein Vergleich*, 75 ff). Die Thematisierung des tieferen psychologischen Konfliktes zwischen amerikanischer Naivität und europäischer Raffinesse wird mit dem Namen Henry James' assoziiert, während Edith Wharton als Chronistin und Kritikerin des *Gilded Age* in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Von sich selbst behauptete sie in diesem Sinne denn auch einmal: "I was born with critical spectacles on my nose" (*Percy Lubbock Material*, Yale).

Im sich entwickelnden Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation zu Beginn des 20. Jahrhunderts vertrat Wharton dezidiert die Seite der Konservativen. So kritisierte sie beispielsweise James Joyces 1922 veröffentlichtes Werk *Ulysses* in einem Brief als "turgid welter of pornography (the rudest schoolboy kind) & unformed & unimportant drivel," und bemerkte weiters: "The trouble with all this new stuff is that it's à thèse: the theory comes first, & dominates it" (Letters, 461). Dagegen war ihr eigenes Werk modern genug, um jenen Autoren, die nicht gänzlich mit den Erzählformen des 19. Jahrhunderts brechen wollten, als Vorbild zu dienen. So fühlte sich beispielsweise F. Scott Fitzgerald von ihrem Opus inspiriert (Peterman, "A Neglected Source for *The Great Gatsby*," 26 ff). Die satirischen Portraits ihrer New Yorker Gesellschaftsromane veranlassten weiters Sinclair Lewis zu dessen eigenen sozialkritischen Charakterzeichnungen,¹ er widmete Wharton deshalb auch seinen 1922 erschienenen Roman *Babbitt* (Benstock, *No Gifts From Chance*, 365). Carol J. Singley bezeichnet Wharton in diesem Zusammenhang konsequenterweise als "proto-modernist" ("Edith Wharton's Ironic Realism," 241), deren Schaffen noch heute das Werk von Schriftstellern wie Lev Raphael oder Louis Auchincloss beeinflusst, wie z.B. dessen *Portrait in Brownstone* (1987) eindrucksvoll beweist.

Nach Whartons Tod schwand ihr literarischer Ruf vorübergehend, so wurde sie u.a. als "biting old dowager" bezeichnet, welche moderner amerikanischer Literatur "spiritually alien" gegenüberstünde (Howe, *Edith Wharton: A Collection of Critical Essays*, 94). Ihr Konservatismus wurde kritisiert, sowie ihre angebliche Indifferenz gegenüber der Arbeiterklasse oder ihre nostalgische Begeisterung für die Oberschicht New Yorks.² So zeichnete beispielsweise Percy Lubbock, ein ehemaliger Freund und Bewunderer, mit seinem 1947 veröffentlichten *Portrait* ein negatives Bild von Wharton und trug damit wesentlich zu ihrer Reputation als bestenfalls zweitrangige Schriftstellerin bei. Zwar war ihr Opus magnum *Ethan Frome* (1911) nach wie vor Pflichtlektüre an amerikanischen Schulen, doch andere Bände der Autorin wurden kaum mehr aufgelegt.

Seit Beginn der neunzehnhundertsiebziger Jahre erfreut sich Whartons erzählerisches Oeuvre besonders durch die Freigabe ihrer bis dahin unveröffentlichten

¹ So weist beispielsweise *Main Street* (1920) in Thematik und Schauplatz deutliche Anleihen an Edith Whartons *Summer* (1917) auf.

² Schon 1904 klagte Edith Wharton in einem Brief an ihren Verleger: "[T]he assumption that the people I write about are not 'real' because they are not navvies & char-women, makes me feel rather hopeless. I write about what I see, what I happen to be nearest to, which is surely better than doing cowboys de chic" (Letters, 91).

und in der Beinecke Bibliothek der Yale Universität auf Anweisung der Autorin unter Verschluss gehaltenen Manuskripte wieder verstärkter literaturwissenschaftlicher Aufmerksamkeit. Eine neue Welle der Rezeption beginnt: auf R.W.B. Lewis' Meilenstein der Wharton-Forschung *Edith Wharton: A Biography* (1975), welcher mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet worden ist, folgt 1977 Cynthia Griffin Wolffs kritische Studie *A Feast of Words: The Triumph of Edith Wharton*. 1984 wird die Edith Wharton Society gegründet, welche seitdem halbjährlich die *Edith Wharton Review* publiziert. 1988 werden *The Letters of Edith Wharton* von R.W.B. und Nancy Lewis veröffentlicht, eine zusätzliche Quelle für fundierte Studien. Eine weitere essentielle Biographie erscheint 1994 mit Shari Benstocks *No Gifts From Chance*.

Dieses wiederaufgeflamnte Interesse an Leben und Werk der Edith Wharton, welches weitgehend, aber nicht ausschliesslich von den *gender studies* getragen wird,³ hat dazu geführt, dass ihr Romanwerk bestens erforscht scheint. Spätestens seit den neunzehnhundertneunziger Jahren schenken darüber hinaus nicht nur Anglisten Wharton Beachtung, denn ihre Werke verkaufen sich erfolgreich und werden sogar wie beispielsweise *The Age of Innocence* (1993) oder erst kürzlich *The House of Mirth* (2000) gewinnbringend und mit Starbesetzung verfilmt.⁴

Doch auffallend ist nun, dass es trotz dieser Wharton-Renaissance so gut wie keine Studien zu ihren sogenannten *novellas* gibt, wo diese doch gewissermassen einen Rahmen für ihre Schriftstellerkarriere bilden: beginnend mit *Fast and Loose*, einem Frühwerk aus dem Jahr 1877, welches sie im Alter von vierzehn Jahren geschrieben hat, bis hin zu *Her Son* von 1931, das anlässlich eines *Short Novel Contests* im *Scribner's Magazine* 1932 nur fünf Jahre vor ihrem Tod veröffentlicht worden ist. Zu häufig wird im Zuge von Analysen unkritisch vorausgesetzt, bei Whartons Werken von mittlerem Umfang handle es sich entweder um Romane oder Kurzgeschichten, obwohl sich die Autorin selbst eindeutig zu einer "third, and intermediate, form" (WF, 35) bekannt hat. Damit werden die Möglichkeiten sowie die Begrenzungen dieses inzwischen als eigenständig anerkannten literarischen Genres auf eklatante Weise negiert.

³ Besonders erwähnenswert aufgrund der geleisteten Pionierarbeit sind folgende zwei Monographien: Elizabeth Ammons' *Edith Wharton's Argument with America* (1980) und Carol Wershovens *The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton* (1982). Vor allem in den USA wird Whartons Leben als ideologischer Gegenentwurf zum patriarchal bestimmten interpretiert.

⁴ Martin Scorsese verpflichtete für *The Age of Innocence* Michelle Pfeiffer und Winona Ryder für die Hauptrollen, Gillian Anderson und Dan Aykroyd brillierten in *The House of Mirth*.

Eine Untersuchung von Erzähltexten kann demnach ohne eine Diskussion dieser speziellen novellistischen Gattungsproblematik nicht befriedigend geleistet werden. In englischsprachigen Ländern, speziell in den USA, herrscht zudem eine erhebliche terminologische Unklarheit. So werden Begriffe wie *novelette*, *novella*, *nouvelle*, *short novel* oder *long short story* häufig synonym gebraucht, was - im Kontrast zu etwa der deutschen Novellenauffassung - eine aufgrund unterschiedlicher Voraussetzungen divergierende literarhistorische Entwicklung widerspiegelt.

Angesichts dieser kurz umrissenen Ausgangssituation überrascht es auch nicht, dass sich bei einer Kategorisierung der einzelnen Werke Whartons die Geister der Literaturkritiker ebenfalls scheiden. So bezeichnet beispielsweise Whartons Biograph R.W.B. Lewis folgende Texte hauptsächlich aufgrund ihres Umfanges als *novellas*: *Bunner Sisters*, *False Dawn*, *Fast and Loose*, *Madame de Treymes*, *New Year's Day*, *The Old Maid*, *Sanctuary*, *The Spark*, *Summer* und *The Touchstone*. *Her Son* und *The Children* finden zusätzlich bei den Short stories bzw. den Romanen Erwähnung (*Edith Wharton: A Biography*, 586 ff). Margaret B. McDowell würde nach quantitativen Massstäben auch *The Marne* und *Ethan Frome* als *novellas* bezeichnen (*Edith Wharton*, 69 ff). Andere Kritiker umgehen das Problem einer Klassifizierung, indem sie Werke mittleren Umfangs generell unter den Begriff Roman bzw. Kurzgeschichte subsumieren und somit problematische Fälle kurzerhand als *short novel* oder *long short story* bezeichnen. Einigkeit über die Frage der Gattungszugehörigkeit herrscht folglich unter Wissenschaftlern⁵ nur bei den vier in dem Band *Old New York* enthaltenen Texten *False Dawn*, *The Old Maid*, *The Spark* sowie *New Year's Day* und fünf weiteren, nämlich *Fast and Loose*, *The Touchstone*, *Sanctuary*, *Madame de Treymes* und *Bunner Sisters*. *Ethan Frome* und *Summer* zählen wahlweise zur Gattung des Romans, während *Her Son* meist als Kurzgeschichte behandelt wird.

Für eine Analyse von Whartons kreativem Prozess und ihren *novellas* als Gesamtwerk wurden die zuletzt genannten Texte ausgewählt: Beginnend mit *Fast and Loose*, welches erst 1977 posthum veröffentlicht worden ist, soll anhand der oben bereits erwähnten elf weiteren Titel ergründet werden, welchen Stellenwert das Genre *modern novella* in Zusammenhang mit Edith Whartons Renommee als anerkannte Roman- und Kurzgeschichtenautorin einnimmt, und inwieweit sie tatsächlich diese Form gebraucht, um sich beispielsweise mit Themen auseinanderzusetzen, die mit Hilfe

⁵ Zusätzlich zu den bereits erwähnten Kritikern wurden für diese Zwecke u.a. Werke von Shari Benstock (*Edith Wharton: No Gifts From Chance*, 468 f) sowie Cynthia Griffin Wolff (*A Feast of Words: The Triumph of Edith Wharton*, 471) konsultiert.

der Textart Roman oder Short story nur unzulänglich zu behandeln gewesen wären. Daher wird besonderes Augenmerk auf thematische, aber auch auf etwaige erzähltechnische bzw. kompositorische Unterschiede zwischen Whartons Werken mittleren Umfangs einerseits und ihren Romanen und Kurzgeschichten andererseits gelegt werden.

Zum einen wird das Ziel verfolgt, die Zusammenhänge zwischen Whartons Gattungspoetik und ihrer literarischen Praxis sichtbar zu machen, zum anderen ist die Verbindung von relativ detaillierten Einzelinterpretationen und chronologischer Überblicksdarstellung gewählt worden, um die Besonderheit und Wandlungsfähigkeit des Untersuchungsgegenstandes besser darstellen zu können.

Darüber hinaus soll nach einer Erläuterung zur Gattungsproblematik der *modern novella* im theoretischen Teil bewiesen werden, dass sich Wharton dieser Gattungsspezifität sehr wohl bewusst war. Diese "third, and intermediate, form of tale" (WF, 35) verstehe es, Whartons Meinung nach, am besten, "great closeness of texture with profundity of form" (WF, 29) zu verbinden. Dies wird durch eine ausführliche Untersuchung der oben genannten Texte im analytischen Teil deutlich und soll zu einer längst fälligen Komplettierung des Wharton-Bildes in der Literaturwissenschaft beitragen.

2. Das Phänomen der literarischen Gattung *modern novella*: im Spannungsfeld zwischen Kurzgeschichte und Roman

[G]enres, ultimately, are the rhetorical environments within which we recognize, enact, and consequently reproduce various situations, practices, relations, and identities.

Anis Bawarshi in "The Genre Function," 336.

In der Literatur existieren zahlreiche, divergierende Definitionen⁶ von epischen Gattungen, da es sich bei diesen grundsätzlich um veränderliche Kategorien und entwicklungsgeschichtliche Begriffe handelt. In der Lyrik basiert ein Grossteil der traditionellen Klassifizierungen auf formalen Komponenten, z. B. ist die Form eines Sonetts mit seinen vierzehn Verszeilen oder jene des Haiku, der kürzesten, strengsten und konzentriertesten Gedichtform der Weltliteratur, kaum mit der Form eines Versepos zu verwechseln. In der Dramatik sollte die Einteilung in Komödie, Tragödie oder auch Tragikomödie, welche auf der jeweils behandelten Thematik basiert, ebenfalls nicht weiter schwerfallen.

In der Epik hingegen wird meist in Anlehnung an die normativen Vorstellungen der Verlage zunächst quantitativ⁷ zwischen Roman und Kurzgeschichte unterschieden: "[W]e must recognize that the practices of the publishing industry do seriously influence the evolution of English concepts of prose form" (Gillespie, "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel?—A Review of Terms," 228). Um 1900 beeinflussten in erster Linie Herausgeber von Magazinen und Zeitschriften, was gelesen und dementsprechend auch geschrieben worden war, und so lag auch die Literaturkritik in den Händen dieser Verleger, da sich die amerikanische Literatur noch nicht institutionalisiert hatte. Besonders in englischsprachigen Ländern dient demnach als Beurteilungsgrundlage vorwiegend die Länge bzw. der Umfang eines Textes. Diese Abhängigkeit vom Kriterium der blossen Wort- bzw. Seitenanzahl führt somit bisweilen

⁶ Harry Steinhauer führt hierzu in seinem Essay "Towards a Definition of the Novella" von 1970 eine imposante Zusammenfassung widersprüchlicher Thesen zur Novellenform an (155 f).

⁷ wobei sich jedoch bei einer weiterführenden thematischen Differenzierung innerhalb dieser Kategorien Einteilungen wie Detektivroman, Science Fiction-Roman, u.ä. etablieren lassen.

zu unterschiedlichen Klassifikationen ein und desselben Werkes,⁸ wobei der Umfang eines Textes generell gesehen ein mehr deskriptives als determinierendes Element ist:

Fiction, like breakfast cereal and detergent, is packaged in different sizes: small, medium, and large. The short story and the novel are the small and large packages, the terms 'novella' and 'short novel' designate the middle size (Richter, *Forms of the Novella*, 2).

In Ermangelung präziser Bestimmungsmöglichkeiten entstehen solch plakative Definitionen, da zur Unterscheidung einzelner Prosaformen als gebräuchlichstes und wohl auch augenscheinlichstes Kriterium tatsächlich deren Länge bzw. Umfang dient, denn: "A specific magnitude [...] is a *sine qua non* in every kind" (Fowler, *Kinds of Literature*, 63).

Die Unterscheidung zwischen Lang- und Kurzprosa in formaler und kommerzieller Hinsicht wird generell als antithetisches Gattungskonzept akzeptiert und bietet somit eine erste Orientierungshilfe. Graham Good bringt diese Problematik in seinen "Notes on the Novella" auf den Punkt:

Short fiction is thus bedevilled for theorists by its *adjacency* to the longer form. Other genres can be *opposed* to each other more easily by basic plot-form (comedy *versus* tragedy) or medium of presentation (drama *versus* novel), where novel and short fiction are always in some awkward way *next* to each other, overlapping and interpenetrating (Good, "Notes on the Novella," 147).

Absolut formuliert erstreckt sich eine *novella* im Durchschnitt auf etwa 50 bis 150 Druckseiten (Steinhauer, "Towards a Definition of the Novella," 162), was sich vornehmlich mit der bereits erwähnten Medienbezogenheit dieses Genres erklären lässt, denn eine Veröffentlichung in Periodika zieht verlagstechnische Restriktionen nach sich. So bemerkte der Schriftsteller Frank Norris schon 1896 zur Entwicklung der Kurzgeschichtenform:

⁸ Man denke dabei an die zahlreichen Analysen zu Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902), das als *long story*, *short novel* oder *novella* in der Literaturkritik behandelt wird (vgl. Bungert, *Die amerikanische Short Story*, 370).

The short story has been getting shorter and shorter, not so much, I am confident, because of limited time on the part of the reading public as because of limited space on the part of the magazines [...]. It has become shorter and shorter from year to year, until from being a shorter form of novel of incidents and episodes, it has been reduced in some cases to the relation of a single incident by itself, concise, pungent, direct as a blow (Weber/Greiner, *Short-Story-Theorien*, 55).

William Dean Howells moniert 1901 in seinem Artikel "Some Anomalies of the Short Story" ebenfalls die Gepflogenheiten der Verleger:

[W]e will adopt the magazine parlance and speak of the novella as a one-number story, of the novel as a serial, and of the novelette as a two-number or three-number story; if it passes the three-number limit it seems to become a novel. As a two-number or three-number story it is the despair of editors and publishers. The interest of so brief a serial will not mount sufficiently to carry strongly over from month to month; when the tale is completed it will not make a book which the Trade (inexorable force!) cares to handle. It is therefore still awaiting its authoritative avatar, which it will be some one's prosperity and glory to imagine; for in the novelette are possibilities for fiction as yet scarcely divined (in: Bungert, *Die amerikanische Short story: Theorie und Entwicklung*, 46).

Dementsprechend kommentiert auch Ford Madox Ford das praktische Fehlen einer Erzählform mittleren Umfangs auf dem literarischen Markt:

It is too short to be published in volume form: bound up with other stories it becomes catalogued with [...] "Short Stories;" the Magazines will not print it since it is too short to be a serial, and too long to go in one of two instalments. In consequence, and simply owing to commercial pressure, this particular form is practically extinct (Hueffer [Ford], *The Critical Attitude*, 139).

Edith Wharton veranschaulicht in ihrem Roman *Hudson River Bracketed* (1929) ebenfalls das ablehnende Verhalten eines Verlegers gegenüber ihres Protagonisten Vance Weston, einem Schriftsteller, dessen Werk *Instead* nicht zu veröffentlichen sei, denn "the book was too short for big sales:"

There's nothing a publisher so hates to handle as a book [...] that doesn't fit into the regulation measures. *Instead* was only forty-five thousand words long [...]. When readers have paid their money they like to sit down to a square meal. An oyster cocktail won't satisfy them. They want their money's worth; and that's at least a hundred thousand. And if you try charging 'em less, they say: "Hell, what's wrong with the book for it to sell so cheap? Not an hour's reading in it, most likely." [...] [T]he book wasn't a novel anyhow—nothing under ninety thousand is (HRB, 378 f).

Selbst Martha Foley, Herausgeberin amerikanischer Kurzgeschichten, erklärt in einem Vorwort bedauernd über die *novella*: "It is a beautiful form of writing, longer than a short story, shorter than a novel, which authors love. Many editors, including myself, have to forgo it because of space limitations" (Foley, *The Best American Short Stories*, xi f).

Um die *novella* nun von der Short story einerseits und dem Roman andererseits abzugrenzen, spricht man dieser Form eine mittlere Länge im Verhältnis zu ihren epischen Nachbargattungen zu und festigt damit die Stellung zwischen diesen beiden. So charakterisiert beispielsweise der amerikanische Literaturwissenschaftler und Schriftsteller John Gardner in dem 1984 posthum erschienenen Werk *The Art of Fiction* die *novella* folgendermassen: "The novella can be defined only as a work shorter than a novel (most novellas run somewhere between 30,000 and 50,000 words) and both longer and more episodic than a short story" (Gardner, *The Art of Fiction*, 179).

Weiters präzisiert er diese Form als "single stream of action focused on one character and moving through a series of increasingly intense climaxes" und führt als Beispiel Henry James' "The Turn of the Screw" oder dessen "The Jolly Corner" an (Gardner, *The Art of Fiction*, 181). Andere Autoren hingegen veröffentlichten seiner Meinung nach keine *novellas* per se sondern "baby novels, shifting from one point of view (or focal character) to another and using true episodes, with time breaks between, instead of a continuous stream of action," so beispielsweise D. H. Lawrence in "The Fox" (Gardner, *The Art of Fiction*, 182). Zusammenfassend stellt er mithilfe eines musikalischen Vergleichs fest: "A good novella, whatever its structure, has an effect analogous to that of the tone poem in music. A good novel, on the other hand, has an effect more like that of a Beethoven symphony," denn der *novella* sei eine "almost oriental purity" zuzuschreiben:

Whereas the short story moves to an "epiphany," as Joyce said—in other words to a climactic moment of recognition or understanding on the part of the central character or, at least, the reader—achieving its effect by fully justifying, through authenticating background, its climactic event or moment, the novella moves through a series of small epiphanies or secondary climaxes to a much more firm conclusion. Through the sparest means possible—not through the amassing of the numerous forces that operate in a novel but by following out a single line of thought—the novella reaches an end wherein the world is, at least for the central character, radically changed (Gardner, *The Art of Fiction*, 183).

Dennoch scheint es in der Praxis dem Leser ohne weiteres möglich zu sein, zumindest der Intention nach den Roman von der Short story zu unterscheiden - so wäre ein Roman von nur wenigen Seiten wohl schwer vorstellbar. Wenn aber ein Text umfangreicher als die willkürlich festgelegte Grenze von 15.000 Wörtern ausfällt, oder ein Roman kürzer ist als die standardisierte Anforderung von mindestens 50.000 Wörtern (Forster, *Aspects of the Novel*, 9), gehen angloamerikanische Verlage vermehrt dazu über, Werke innerhalb dieser Grauzone als *long short stories* bzw. *short novels* zu titulieren und damit die Existenz der Gattung *novella* gänzlich zu negieren.

Gegen eine solche Kategorisierung ist nichts einzuwenden, insofern es sich bei diesen Texten tatsächlich um Kurzgeschichten handelt, die umfangreicher als die vom Herausgeber festgesetzte Norm sind, bzw. wenn ein Roman schlicht und ergreifend kurz ausfällt. Bedauerlich ist jedoch die Verwendung von Begriffen wie *long short story* oder *short novel*, um einer Konfrontation mit dem vieldiskutierten, wandelbaren und deshalb kaum zu fixierenden Konzept einer *novella* auszuweichen. Dass eine solche Gattung, "awkwardly betwixt and between" (Lee, *The Modern American Novella*, 8), existiert, wird nicht bestritten, jedoch umso häufiger ignoriert. Falls ein Definitionsversuch der *modern novella* unternommen wird, ist nachstehendes Resultat in dieser bzw. ähnlicher Form wiederholtermassen anzutreffen: "[A]n extended and complete piece of fiction that is longer than a short story but shorter than a novel" (Day, *The Art of Narration*, v).

Die Reduzierung des Novellenbegriffs auf die bloße Kurzform des Romans oder dessen Subsumierung unter dem Genre der Kurzgeschichte empfinden nicht nur Literaturwissenschaftler als inadequat. So sah sich beispielsweise Joyce Carol Oates zu einer Reaktion auf eine Notiz in *The New York Times Book Review* über ihr Werk *I*

Lock My Door Upon Myself (1990) veranlasst, welches ihrer Meinung nach irrtümlicherweise als Roman bezeichnet worden war:

The work in question is not a novel, but a novella. At 98 printed pages, with a gravitational core akin to that of a short story, it has few of the formal properties of a novel. Indeed, told in novel form, the same narration would have required well beyond 300 pages (zit. nach Johnson, "Novellas for the Nineties," 365).

Neben den bereits zitierten Aussagen der Schriftsteller und Kritiker sind für Untersuchungen zu Werken mittlerer Länge weitere zwei Arten von Quellen zugänglich, einerseits eingebettet in Einführungen zu diversen Anthologien von Texten, welche grossteils unter der Bezeichnung *short novels* bzw. *stories* laufen und schon aufgrund der Negierung einer Novellengattung keine tatsächlich neuen Erkenntnisse bezüglich des novellistischen Erzählens liefern können.⁹ Andererseits besteht die Möglichkeit einer Konsultation von Einzelinterpretationen, die jedoch oftmals von jeglicher Gattungsbezogenheit losgelöst scheinen.

Komparatistische Untersuchungen werden hauptsächlich durch den Umstand erschwert, dass die *modern novella* ein neueres Phänomen in der Anglistik ist als vergleichsweise der Roman oder die Short story, da sich ein explizites Gattungsbewusstsein bezüglich der amerikanischen Novellenform verglichen mit beispielsweise der deutschen Novellentradition, deren Anfänge bereits auf das 18. Jahrhundert zurückgehen, erst jüngst entwickelt und konzeptualisiert hat.¹⁰ Autoren sowie Literaturhistoriker und Kritiker setzen zudem mehrere synonyme Termini für die Novellenform ein, auch der moderne Sprachgebrauch tendiert dazu: Neben *novella*, *nouvelle* oder *novelette* finden sich, wie bereits erwähnt, Begriffe wie *long short story* oder *short novel*. Unterschiedliche Bezeichnungen und begriffliche Meinungsunterschiede schon in der frühen Rezeption der amerikanischen Kurzprosa

⁹ So kann man *Nine Short Novels* (1952) von Richard M. Ludwig und Marvin B. Perry als Prototyp einer solchen auf den amerikanischen Bildungsmarkt ausgerichteten Anthologie sehen, welche wegweisend für alle nachfolgenden werden sollte (vgl. Blackmurs *American Short Novels* (1960), Wasserstroms *The Modern Short Novel* (1965) sowie Howes *Classics of Modern Fiction: Eight Short Novels* von 1968). Bei den in diesen Werken enthaltenen Definitionen handelt es sich meist um die bloße Wiedergabe von divinatorischen Eindrücken der Editoren, die Existenz der *novella* (bzw. *short novel*) als eigenständige Gattung wird zwar vorausgesetzt, jedoch nicht hinterfragt.

¹⁰ Erst 1974 erscheint mit Judith Leibowitz' *Narrative Purpose in the Novella* die erste englischsprachige Monographie zu diesem Thema, gefolgt von Mary Doyle Springers *Forms of the Modern Novella* ein Jahr darauf.

verkomplizieren die Ausgangsposition für eine beginnende gattungstheoretische Diskussion.

So subsumiert der englische Literaturwissenschaftler H. E. Bates die *modern novella* (15.000 bis 20.000 Wörter) sowie die "very short story" (1.000 Wörter) unter dem Oberbegriff Short story und beschreibt diese folgendermassen:

Balance without stiffness, economy without cramp, essentials that are not merely bare bones, a canvas of scene and character which, though only a quarter or even a tenth of the size of the novel, must satisfy the reader just as much and do so [...] perhaps more by what it leaves out than by what it puts in (*The Modern Short Story*, 11).

Der weitverbreitete Gebrauch des Terminus *short novel* lässt allerdings zugleich darauf schliessen, dass die Novellenform vor allem in den USA zu den längeren Erzählformen gerechnet werden kann. Diese Mittelposition zwischen Short story und Roman erklärt die Affinität zu beiden Konzepten, dem Hang zu Konzentration einerseits sowie zu epischer Breite bzw. Tiefe andererseits:

The short novel does not rely on incident alone, like the short story, yet neither can it contain a complex and many-stranded plot, like the novel. [...] [W]e are almost always aware of the strong executive hand of the writer, modeling and shaping, cutting and tightening: he must adhere to a strict standard of relevance when deciding what can be included. As compensation, however, he often achieves a clearer narrative design than the novelist does (Howe, *Classics of Modern Fiction: Ten Short Novels*, xi).

Der Autor entscheidet, wieviel Aufmerksamkeit er also beispielsweise der Milieuschilderung oder der seelischen Entwicklung seines Protagonisten widmet, wie er das Verhältnis zwischen szenischer und zusammenfassender Darstellung der Geschehnisse gestaltet, aber auch, welchen Stil er gebraucht. Durch Variation dieser Faktoren können demnach bei ähnlicher Thematik so unterschiedliche Werke wie z. B. Edith Whartons Roman *The Age of Innocence* (1920) oder aber ihre vier *novellas* in *Old New York* (1924) entstehen, wie in einem späteren Kapitel deutlich werden wird.

Terminologischer Exkurs

Verfolgt man den Verlauf der Debatte über den Werdegang der *modern novella*, so irritiert zunächst eben diese terminologische Heterogenität, da um 1900 noch keine adäquate Bezeichnung für ein Prosawerk mittleren Umfangs in der anglo-amerikanischen Literaturkritik existiert. Der Gebrauch von Termini wie *novella*, *novelette*, *long story* oder *short novel* scheint demnach teilweise auch noch heutzutage von persönlichen Präferenzen bestimmt zu werden. Denn obwohl die Novellenform als Derivat aus dem Italienischen in mehreren europäischen Sprachen existent und relevant ist, wird diese Bezeichnung nicht durchgehend verwendet. Termini wie *novella* oder *short story* können per se Sammelbegriffe sowohl für unterschiedliche Erzählformen verschiedener Autoren als auch Epochen sein. Während man im Französischen, Deutschen und Italienischen Bezeichnungen wie *nouvelle*, bzw. *Novelle* und *novella* kennt, behilft man sich im Spanischen und Englischen mit Komposita wie *novela corta* bzw. *short novel* neben *long short story*, ein Umstand, der - neben dem Fehlen einer exakten Definition - in der Folge ebenfalls mitverantwortlich für die verspätete Anerkennung der *modern novella* als eigenständiges Genre ist. So versucht beispielsweise John Wain anlässlich des *International Symposium on the Short Story* von 1969 die Herausbildung einer "intermediate form" samt ihren diffusen Bezeichnungen wie folgt zu umreißen:

[The short story] has broken itself away from the novel so determinedly that since the appearance of the short story we have had to recognize the existence of an intermediate form to which we give the name *conte* or *nouvelle* or *novella*. All these terms mean a story which can be short, almost as short as a long short story, and yet is not a short story but a kind of novel (in: Weber/Greiner, *Short-Story-Theorien*, 197).

In einer Nebenbemerkung fügt er hinzu: "Characteristically, English has no word for this intermediate form, because the Anglo-Saxon mind, in its enthusiasm for empiricism, does not like making formal divisions within a subject, lest the forms should turn against it" (in: Weber/Greiner, *Short-Story-Theorien*, 197).

Auch Gerald Gillespie beschreibt diese Situation in extenso in seinem Essay "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel?—A Review of Terms" und erläutert die historische Entwicklung der einzelnen Begriffe auf europäischem Gebiet. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts stünde folgende Terminologie zur Verfügung (Gillespie, 122):

English	(hi)story, tale	-	novel
Spanish	Historia, cuento	novela	novela
		(archaic)	
Italian	Storia, racconto	novella	romanzo
French	Histoire, conte	nouvelle	roman
German	Geschichte, Erzählung	Novelle	Roman

Während im Italienischen, Französischen und Deutschen der Novellenbegriff kürzeren Erzählungen vorbehalten bleibt und *romanzo*, *roman* bzw. Roman den längeren, unterscheidet man im Englischen *novels* und *romances* ursprünglich aufgrund rein inhaltlicher Aspekte.¹¹ So bezeichnet man noch im englischen siebzehnten Jahrhundert mit *novels* "in der Regel kürzere Erzählungen im Stile der Novellen Boccaccios und Cervantes" (Greiner, *Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie*, 170).

Erst nach dem Popularitäts- und Bedeutungsverlust der Romanze im 19. Jahrhundert ergab sich der Bedarf einer genaueren Differenzierung. Die schon bestehende Lücke wurde nun mit den bereits erwähnten Synonyma *long tale*, *short novel*, etc. versucht zu schliessen. Noch 1923 beklagt beispielsweise Ben Ames Williams die diffusen Gattungsbezeichnungen: "The word 'novel' has come to be as capacious as an omnibus. A story of twenty thousand words is labelled 'novelette' in a magazine; then makes its bow between boards as a full-fledged novel. This same confusion extends in the other direction; and it is not infrequent to see stories of twenty thousand words and upward called 'short stories'" (in: Weber/Greiner, *Short-Story-Theories*, 96).

Für diese mittlere Erzählform hat sich in der amerikanischen Literaturkritik seit einiger Zeit der Terminus *novella* immer mehr eingebürgert und an Respektabilität und begrifflichem Profil gewonnen: Begünstigt durch komparatistische Forschungsinteressen erscheinen mehrere wichtige Studien, die gattungstypologischen Aspekten gewidmet sind und für die Verwendung des Begriffs *novella* im Englischen plädieren, so auch Gillespie in seinem oben bereits erwähnten Essay von 1967, weiters

¹¹ Etymologisch betrachtet liegt bei dem Begriff *novella* die Betonung auf dem Neuen, Aussergewöhnlichen, während *romances* "narrations about the trials and travails of aristocratic personages" seien, "about noble ventures, and about courtly civilisation, whether idealized, dressed in fictive robes, or set in past history, legend, or exotic remote lands" (Gillespie, "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel," 117).

befürworten Leibowitz in *Narrative Purpose in the Novella* (1974), Springer in *Forms of the Modern Novella* (1975) und Paine in seiner *Theory and Criticism of the Novella* (1979) die Verwendung dieses Terminus.'

Beispiele für den Gebrauch des Begriffes *novella* finden sich auch im Supplement des *Oxford English Dictionary*. Sämtliche stammen aus dem 20. Jahrhundert: das erste Beispiel wird William Dean Howells' Werk *Literature and Life* von 1902 zugeschrieben. Howells bevorzugt jedoch die Bezeichnung *novelette* für eine Erzählung mittleren Umfangs, da er die Short story der *novella* gleichsetzt und somit versucht, eine bis dahin schon überholte Form der Verwendung dieser Bezeichnung wiederzubeleben:

It is not quite so clear as to when and where a piece of fiction ceases to be a novella and becomes a novel. The frontiers are so vague that one is obliged to recognize a middle species, or rather a middle magnitude, which paradoxically, but necessarily enough, we call the novelette. First we have the short story, or novella, then we have the long story, or novel, and between these we have the novelette, which is [...] two or three times longer than a short story (Howells, "Some Anomalies of the Short Story," in: Bungert (ed.), *Die amerikanische Short story: Theorie und Entwicklung*, 46).

Als zweites Beispiel wird *A Thing of Naught* von Hilda Vaughan angeführt, welches im *Times Literary Supplement* vom 20. Dezember 1934 als "brilliant *novella* of life in a remote Welsh valley" und "haunted invocation of romantic love" angekündigt wird. Das letzte Beispiel bezieht sich auf Gwyn Thomas' *Gazooka*, welches ein Rezensent ebenfalls im *Times Literary Supplement* vom 30. August 1957 zunächst als "collection of one long and twelve short stories" beschreibt, um sich dann zu fragen, ob Verleger mit der "short novel or novella" eine neue literarische Kategorie eingeführt hätten. Die semantischen Veränderungen im Gebrauch des Begriffes *novella* seit Howells sind jedenfalls offensichtlich: So bezeichne laut *OED* der Terminus *nouvelle* "a short piece of fictitious narrative, freq. one dealing with a single situation or a single aspect of a character or characters." Der Begriff *novelette* ruft eine Konnotation mit Trivallliteratur hervor, denn darunter verstehe man "a story of moderate length having the characteristics of a novel. Now freq. applied to a short romantic or sentimental novel of

inferior quality."¹² Besonders hervorhebenswert ist der Eintrag über die *novella*, sie wäre "a short narrative; a short novel; a long short-story" (21989).

Im Vergleich zum Englischen erhält das Wort *nouvelle* im Französischen schon während des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluss von Boccaccios *Decameron* den Status einer eindeutigen literarischen Gattungsbezeichnung und etabliert sich von da an fest neben dem auch weiterhin verwendeten herkömmlichen Begriff *conte*, welcher gleichfalls jedwede epische Kurzerzählung bezeichnen kann. Mit dem Auftreten des neuen Modells der Barocknovelle nach dem spanischen Vorbild von Cervantes im 17. Jahrhundert ändert sich die Situation insofern, als dass sich nun die Begriffe *nouvelle* und *conte* auseinander entwickeln. Mit dem raschen Aufschwung von *contes de fées* und *contes orientaux* wird der Begriff *conte* nachdrücklich mit der Konnotation des Märchenhaften und Unwahrscheinlichen besetzt (Blüher, *Die französische Novelle*, 14 ff), bekannte Beispiele sind u.a. Jean de La Fontaines *Contes et nouvelles en vers* (1663 - 74) oder Charles Perraults *Contes de ma mère l'Oye* (1697).

Da zu dieser Zeit der Begriff *roman* ebenfalls mit wirklichkeitsnahen, wahrscheinlichen Texten in Verbindung gebracht wird, kann die Bezeichnung *nouvelle* zeitweilig sogar für romanhafte Erzählwerke gebraucht werden. Beispielhaft hierfür sind Madame de La Fayette's Werke *La Princesse de Montpensier* (1661) oder *La Princesse de Clèves* (1678) (Krömer, *Die französische Novelle*, 13). Im 18. Jahrhundert führt diese literarische Situation zu einer Nivellierung der Grenzen zwischen epischen Kurz- und Langformen, was im Zuge des 19. Jahrhunderts zu einer gegenläufigen Bewegung hinsichtlich der thematischen Differenzierung führt, die Termini *conte* und *nouvelle* werden somit wieder substituierbar und sind klar vom *roman* zu unterscheiden.¹³ So beschäftigt sich 1920 der Schriftsteller Paul Bourget, ein enger Freund Edith Whartons, in zwei Essays über Balzac und Mérimée mit der Form der *nouvelle* und gelangt zu folgender Definition:

¹² Vgl. John Wains Ausführung anlässlich eines *International Symposium on the Short Story* 1969: "We have, it is true, invented the word 'novelette,' but that is something else; it implies a moral judgement; Miss X and Mr Y write novelettes, not because they exploit the possibilities of this third form but because they do not go deeply enough into their subjects" (in: Weber/Greiner, *Short-Story-Theorien*, 197).

¹³ u.a. auch aufgrund einer fehlenden theoretischen Auseinandersetzung, wobei Charles Baudelaire als Übersetzer Edgar Allan Poes eine Ausnahme bildet. Durch seine Beschäftigung mit dem amerikanischen Schriftsteller steht er unter dem Einfluss dessen Poetik, deren Basis die Komposition starker Effekte bildet (Krömer, *Die französische Novelle im 19. Jahrhundert*, 5).

La Nouvelle, on ne saurait trop le répéter, n'est pas un court roman. La matière [...] de la Nouvelle est une épisode, celle du roman une suite d'épisodes. [...] [Le roman] procède par développement, la Nouvelle par concentration (Bourget, "Mérimée Nouvelliste," 263).

Diese Auffassung basiert jedoch auf Aspekten einzelner Werke oben genannter Autoren. Deshalb ist diese impressionistisch anmutende Definition kaum zu verallgemeinern, um zwangsläufig auf andere Texte mittlerer Länge zutreffen zu können.

Bezeichnungen wie *nouvelle*, *conte*, *histoire* und *récit* können im Französischen heutzutage, wie auch *racconto* und *novella* im Italienischen, praktisch synonym verwendet werden. Die Bedeutung von *nouvelle* als übergreifender Sammelbegriff wird jedoch durch Veröffentlichungen zeitgenössischer Autoren unter diesem Terminus gestärkt und kann neben realistischen Kurzgeschichten auch surreale Erzählungen oder experimentelle Texte umfassen. René Godenne, der wohl herausragendste französischsprachige Literaturtheoretiker in novellistischer Hinsicht, meint dazu: "[I]l est illusoire de distinguer 'conte' et 'nouvelle.' La réalité littéraire dément sans cesse toute tentative de différenciation" (*Études sur la nouvelle de langue française*, 19). Die *nouvelle* kann inzwischen als Sammelbegriff für jedwede Kurzprosa fungieren:

Omnigenre, oui, le mot "nouvelle" l'est en France. Car il est aujourd'hui couramment employé pour tout désigner: les nouvelles brèves, les fictions de longueur moyenne, nouvelles longues, mini-romans ou récits brefs - ce que souvent à l'étranger on appelle *novella* [...]. Joint à l'idée de "genre," cela entraîne une confusion totale (Mignard, *La nouvelle française contemporaine*, 8).

2.1. Die *modern novella* zwischen Tradition und Innovation

In diesem Kontext sollten poetologische Überlegungen zur amerikanischen *modern novella* aus folgenden zwei Gründen nun bei Henry James fortgeführt werden: Einerseits war James unter den ersten, die sich schon vor 1900 gegen den Dogmatismus der Verleger, dem "grey mule of the 'few thousand words'" (*The Art of the Novel*, 266), ausgesprochen und sich trotz widriger Umstände dem Ideal, der "beautiful and blest *nouvelle*" (*The Art of the Novel*, 220) zugewandt haben. Andererseits hatte James' Werk bekannter Massen enormen Einfluss auf nachkommende Autoren.¹⁴ Henry James' Überlegungen zur *nouvelle* wirken auch besonders anregend auf die amerikanische Literaturkritik, denn er zeigt damit im angloamerikanischen Bereich schon früh ein deutliches Gattungsbewusstsein für Prosa mittleren Umfangs und ist somit der erste amerikanische Schriftsteller, der einen expliziten Beitrag zur *modern novella* als eigenständiges Genre leistet.

In Ermangelung eines allgemeingültigen Terminus' in der angloamerikanischen Literaturkritik bevorzugt James als Bewunderer von Balzac und Maupassant die französische Bezeichnung *nouvelle* und beschreibt diese Prosaform als "small reflector capable of illuminating or mirroring a great deal of material" (*The Art of the Novel*, xxvii). Zunächst definiert James die Short story als "idea anecdotic," deren Aufbau "from its outer edge in" erfolgen solle, d.h., ganz im Gegensatz zur *nouvelle* als "idea developmental," deren Handlungsrichtung "from its centre outward" entwickelt werde (*The Art of the Novel*, 233). Verglichen mit der Anekdote¹⁵ sieht er die *nouvelle* - Poe verwendet bezüglich seiner Aussagen über die *prose tale* eine ähnliche Analogie (*Essays and Reviews*, 572) - als "picture," bestehend aus "richly summarised and foreshortened effects" (*The Art of the Novel*, 139). Bezüglich seines "Coxon Fund" (1894) bemerkt James auch dementsprechend: "The formula for the presentation of it in 20,000 words is to make it an *impression*—as one of Sargent's pictures is an impression" (Matthiessen, *The Notebooks of Henry James*, 160). In seinem Vorwort zu "The Lesson of the Master" (1909) preist er diese literarische Gattung der "wrought things" (*The Art*

¹⁴ So stützt sich beispielsweise neben Judith Leibowitz in *Narrative Purpose in the Novella* auch Howard Nemerov in seinem Essay "Composition and Fate in the Short Novel" von 1963 auf Henry James' Äusserungen zur *nouvelle*: "I have tried to describe the short novel [...] not as a compromise between novel and short story, but as something like *the ideal and primary form*" (Nemerov, 71; meine Hervorhebung).

¹⁵ Eine Anekdote definiert James als "something that had oddly happened to someone, and the first of its duties is to point directly to the person whom it so distinguishes" (*The Art of the Novel*, 181).

of the Novel, 220) wegen der Möglichkeit, ein umfassendes Thema mit strikter Ökonomie behandeln zu können, ohne sich auf "the hard-and-fast rule of the 'from six to eight thousand words'"¹⁶ beschränken zu müssen:

I was [...] regaled with the golden truth that my composition might absolutely assume, might shamelessly parade in, its own organic form. [...] One had so often known this product [the short story] to struggle, in one's hands, under the rude prescription of brevity at any cost, that [the] emphasised indifference to the arbitrary limit of length struck me, I remember, as the fruit of the finest artistic intelligence. [...] Among forms [...] we had had, on the dimensional ground—for length and breadth—our ideal, the beautiful and blest *nouvelle* (*The Art of the Novel*, 219 f).

In bezug auf "The Coxon Fund" konkretisiert der Meister seine Ausführungen, so könne der Stoff erst durch formale Begrenzung vollends zur Geltung gebracht und somit der Konflikt zwischen narrativer Expansion und notwendiger Konzentration gelöst werden. Die folgende Bemerkung erinnert an Poes Forderung nach *unity of effect*, wenn er seine Erzählung charakterisiert als

marked example of the possible scope, at once, and the possible neatness of the *nouvelle*, it takes its place for me in a series of which the main merit and sign is the effort to do the complicated thing with a strong brevity and lucidity—to arrive, on behalf of the multiplicity, at a certain science of control (*The Art of the Novel*, 231).

Als beispielhaft für seine persönliche Auffassung der Novellenform erwähnt James in seinen *Prefaces* neben "Daisy Miller" (1878) und den bereits erwähnten "Coxon Fund" ebenfalls Werke wie "The Birthplace" (1903) oder "Julia Bride" (1908), welches mithilfe von "implications and involutions" seine Protagonistin in Verkürzung zeichne und somit den Eindruck der Unmittelbarkeit, von "iridescence from within" (*The Art of the Novel*, 262) erzeuge.

James' theoretische Statements sind nicht als strikte Programmatik oder ästhetische Ideologie aufzufassen, denn seine Überlegungen zur *nouvelle* sind vornehmlich

¹⁶ Wie in einem späteren Kapitel über Edith Whartons Verhältnis zur Novellenform deutlich werden wird, spricht sie sich ebenfalls gegen diesen Dogmatismus aus und warnt den Autor vor der Gefahr "of

retrospektiv entstanden, "seeking out patterns, principles, or theories with which to understand better what he has done" (Cowdery, *The Nouvelle of Henry James*, 113), wie beispielsweise auch seine extensive Überarbeitung von "Daisy Miller" Jahrzehnte nach der ersten Auflage beweist, was James' Meinung nach nun erst "essentially and pre-eminently a *nouvelle*; a signal example in fact of that type" (*The Art of the Novel*, 268) sei. In seinen *Prefaces* spricht er sich deshalb auch dezidiert gegen präskriptive Regeln in der Literatur aus, denn "discussion, to be really luminous, would have to rest on some such perfect definition of terms as is not of this muddled world" (*The Art of the Novel*, 286).

In einem *Notebook*-Eintrag von 1891 beschreibt er weitere generelle Vorzüge der Short fiction, denn "by doing short things I can do so many [and] touch so many subjects, break out in so many places, handle so many of the threads of life" (Matthiessen, *The Notebooks of Henry James*, 105 f), in der Hoffnung, sich "an avenue to greatness and lasting fame" (Cowdery, *The Nouvelle of Henry James*, 113) etwa nach dem Vorbild Turgenjews zu schaffen.

Für eine generische Definition sind James' Aussagen wohl zu subjektiv gefärbt (er verwendet Termini wie "tale," "story" oder "nouvelle" eher unsystematisch für Werke, deren oberstes Prinzip Selektion und Verdichtung darstellt, s.o.), jedoch vermittelt er mit dem Ausdruck seiner persönlichen kompositorischen Bedürfnisse der Nachwelt ein Bewusstsein für die formalen Möglichkeiten der *novella*. Für angloamerikanische Literaturkritiker bildet James' Kommentar daher auch konsequenterweise die Basis für weiterführende gattungstheoretische Überlegungen. Ihm ist es zu verdanken, dass ein verstärktes Interesse an der *modern novella* zunächst um 1900 festzustellen ist, welches die folgenden zwei Jahrzehnte andauert und mit der festen Etablierung der Short Story einhergeht. Doch seit jeher besteht das Problem einer präziseren, systematischeren Definition der *modern novella*: "There are simply as many different kinds as there are persons practising the art," stellt denn auch schon Henry James in *The House of Fiction* (Edel (ed.), 141) fest. Diese Überzeugung wird in der Folge auch von deutschen Literaturkritikern vertreten. So prononciert beispielsweise der Germanist Walter Pabst 1953 die Flexibilität des deutschen Novellengenres mittels einer minimalistischen Definition, die an die angloamerikanische Praxis erinnert, eine *novella* als Erzählung mittlerer Länge zu sehen: "Denn es gibt weder die 'romanische Urform' der Novelle noch 'die Novelle' überhaupt. Es gibt nur Novellen" (*Novellentheorie und*

contending himself with a mere sketch of the episode selected. The temptation to do so is all the greater because some critics [...] have tended to overestimate the tenuous and the tight" (WF, 41).

Novellendichtung, 245). Diese Variabilität gehört wesensmässig zu einem Genus, das nicht nur im textimmanenten Geschehen, sondern auch in der formalen Gestaltung immer wieder Neues hervorbringen kann. Diese Vielfalt widersetzt sich damit dezidiert einer normativen Vereinheitlichung:

[T]he theorist dealing with 'the' *novella* should always remember that, ultimately, *novellas* exist in the plural. This caution prevents blind concentration of attention on some specific example, some 'model' *novella* in the singular (Gillespie, "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel," 225).

Trotz dieser Problematik werden weiterhin Versuche unternommen, das Wesen der Novelle zu begreifen und abstrahieren zu können. So beschäftigt sich beispielsweise Bayard Quincy Morgan 1946 mit der *novelette* als literarische Form. Er unterscheidet vier Typen von Prosawerken: *sketch* oder *anecdote*, *shortstory* [sic], *novelette* und *novel*. Die *novelette* definiert er hauptsächlich sowohl über das mechanische Prinzip der Länge oder Wortanzahl, als auch über ihre Stellung zwischen der Kurzgeschichte, dem "speedboat of fiction," und dem Roman, den er mit einem "full-rigged ship" vergleicht: "[I]t is in effect bounded on one side by the shortstory and on the other by the full-length novel, and it must operate somewhere in a middle ground between them" ("The Novelette as a Literary Form," 34 ff).

Weiters sind für ihn, wohl in Anlehnung an Edgar Allan Poes wirkungsästhetische Theorie, die Reaktion der Leserschaft sowie die Lesedauer relevant. Ein Schriftsteller, der sich mit einer *novelette* beschäftigt, "will seize upon a theme which would be appropriate to a full novel, merely concentrate upon its essential aspects, and thus achieve a tension which the more discursive novel often forfeits" ("The Novelette as a Literary Form," 36). Morgan unterstreicht damit den Stellenwert von Selektion und Intensität, ein Ansatzpunkt, der von späteren Kritikern wieder aufgenommen wird, so auch 1967 von Gerald Gillespie, der nach seinem bereits erwähnten literarhistorischen Rückblick feststellt: "It is not the extent of materials covered, but the special techniques of selectivity which distinguish the *novella*" ("Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel?—A Review of Terms," 226).

Nach dem 2. Weltkrieg setzt eine erneute Welle der Auseinandersetzung mit diesem Genre ein, vorwiegend durch das Aufkommen von Anthologien. Marvin Felheim führt dies in "Recent Anthologies of the Novella" von 1969 sowohl auf die wachsende Zahl von Studierenden und deren Bedarf an neuem Unterrichtsmaterial, als auch auf den

Einfluss des *New Criticism* zurück: "[O]ther literary genres having been studied to the point of exhaustion or boredom or both, the novella is the final candidate for exploitation" ("Recent Anthologies of the Novella," 24).

So kann man *Nine Short Novels* (1952) von Richard M. Ludwig und Marvin Perry als Prototyp einer solch kritischen, auf den amerikanischen Bildungsmarkt ausgerichteten Anthologie sehen, welche wegweisend für nachfolgende Werke dieser Art werden sollte.¹⁷ Den Hauptanteil der Diskussion bestreiten nun die diversen einleitenden Worte der jeweiligen Herausgeber, wobei es sich meist um bloße Impressionen denn um Definitionen handelt. Die Existenz der *novella* als Gattung zwischen Roman und Kurzgeschichte wird im allgemeinen vorausgesetzt und nicht hinterfragt, weshalb solche Sammelbände in den überwiegenden Fällen isolierte Interpretationen einzelner Werkbeispiele liefern, ohne auf die spezielle Gattungsproblematik einzugehen, denn: "Distinguishing between the novella and other fictional forms is one means of circumventing the impossibility of adequately defining the genre" (Spector, *Great British Short Novels*, viii).

Howard Nemerov stützt sich in seinem Aufsatz "Composition and Fate in the Short Novel" von 1963 auf die Tradition anerkannter Meisterwerke und beschreibt die *short novel* als

neither a lengthily written short story nor the refurbished attempt at a novel sent out into the world with its hat clapped on at the eightieth page. [...] [T]he term 'short novel' is descriptive only in the way that the term 'Middle Ages' is descriptive—that is, not at all, except with reference to the territory on either side ("Composition and Fate in the Short Novel," 56; 58).

Diese Gattung unterscheide sich vom Roman "by a kind of intensification of art, by a closed and resonant style of composition suggestive of the demonstrations of mathematics or chess" (Nemerov, "Composition and Fate in the Short Novel," 57), ein Ansatz, der 1974 bei Judith Leibowitz (s. u.) wieder aufgenommen werden wird. Short stories hingegen würden sich mit Stereotypen beschäftigen, welche grossteils auf "parlor tricks" beruhten (Nemerov, "Composition and Fate in the Short Novel," 59). Besonderes Gewicht legt Nemerov auf inhaltliche Aspekte, denn thematisch gesehen

¹⁷ Es zeigt sich, dass besonders im Zeitraum von 1950 bis Ende der 1960er Jahre *short novel* der gebräuchlichste englische Terminus für Prosa mittleren Umfangs ist, Beispiele hierfür sind: R. P. Blackmur (ed.). *American Short Novels*. (New York, 1960). Wasserstrom, William (ed.). *The Modern Short Novel*. (New York, 1965).

konzentriere sich ein Werk mittleren Umfangs auf traditionelle, philosophische Probleme oder Belange der Moral. Das Hauptaugenmerk richte sich auf Dramatisierung von Konflikten zwischen Antithesen wie Schein und Sein, Pflichterfüllung und Freiheit, Wahnsinn und Vernunft, bzw. auf die Dramatisierung einer Identitätskrise (Nemerov, "Composition and Fate in the Short Novel," 62). Belege hierfür fänden sich in Werken wie *The Secret Sharer*, *Heart of Darkness* oder *Tod in Venedig*.

Die Abgrenzung zu benachbarten Gattungen findet nach denselben Kriterien statt, die auch Edith Wharton schon in ihrer Abhandlung *The Writing of Fiction* (1925) festgehalten hat und in einem späteren Kapitel ausführlicher behandelt werden wird. Bei Nemerov gestaltet sich die Unterscheidung folgendermassen:

Whereas the short story tends to rest upon action, a combination of circumstances to which the characters must very readily conform, while the novel, especially in English, goes to the opposite pole and tends to produce "characters" as an independent value, the short novel strikes a very delicate and exact balance between motive and circumstance; its action generally speaking is the fate of the agonists [...]. It is this balance, so like the poetic drama, the balance between the appearance and the motive, the observed world and the world of law, which I conceive to be more exactly drawn and maintained in the short novel than elsewhere (Nemerov, "Composition and Fate in the Short Novel," 66 f).

Ein behutsamer Umgang mit Details in einer *short novel* sei unerlässlich, sie sollten den Ereignissen gemäss ausgewählt werden und für die Darstellung eines Konflikts von essentieller Bedeutung sein, denn "every detail should at once seem freely chosen by probable observation, and be in fact the product of a developing inner necessity" (Nemerov, "Composition and Fate in the Short Novel," 67). Neben einer sorgsam Selektion, welche in Whartons Poetik ebenfalls eine herausragende Rolle spielt (wie später näher ausgeführt werden wird), zeichnen "chains and clusters of iterative imagery" ein gelungenes Werk aus, denn "it is the elegant patterning and constation of such groups of images which alone, implicitly, supply the meaning" (Nemerov, "Composition and Fate in the Short Novel," 70 f).

Nemerovs abschliessende Worte erinnern an Henry James' hier bereits erwähnte Kommentare zur *nouvelle*:

I have tried to describe the short novel [...] not as a compromise between novel and short story, but as something like *the ideal and primary form*, suggestively allied in simplicity and even in length with the tragedies of antiquity, and dealing in effect with equivalent materials (Nemerov, "Composition and Fate in the Short Novel," 71; meine Hervorhebung).

Um 1970 ist ein einsetzender Wandel bezüglich des Ausdrucks kritischer Meinung sowie der Gattungsbezeichnung zu bemerken, so entstehen die ersten Monographien über ein Genre, welches ab diesem Zeitpunkt bevorzugt als *novella* bezeichnet wird: "The word 'novella' is gradually gaining acceptance in English among publishers, writers, and latterly critics, to denote a fictional prose narrative of 'medium' length," betont beispielsweise Graham Good in seinen "Notes on the Novella" (148).

1971 erscheint A. Grove Days *The Art of Narration: The Novella*, ein Sammelband, der acht Werke beinhaltet. Diese Form sei laut Day bestens dazu geeignet, die Vorzüge von Kurzgeschichte und Roman in sich zu vereinen: "The major distinction of the novella is that it combines the unity, the impact, and the economy of the short story with the broader scope, larger cast of characters, and more extended time period of the novel" (Day, *The Art of Narration*, v). Obwohl er Wharton nicht erwähnt, scheint er sich mit folgender Aussage auf ihre Definition einer *novella* zu beziehen, er schreibt: "A novella is often the result of the labor of an author whose theme and other materials are too broad for a short story but should not be drawn out to the length of the commercial novel" (Day, *The Art of Narration*, v). Im Vergleich dazu Edith Whartons Kommentar aus *The Writing of Fiction* von 1925: "[A] third, and intermediate, form of tale [...] is available for any subject too spreading for conciseness yet too slight in texture to be stretched into a novel" (WF, 35). Auf Whartons Poetik wird in einem nachfolgenden Kapitel genauer eingegangen werden.

Erst 1974 wird mit Judith Leibowitz' *Narrative Purpose in the Novella* die erste Studie in Buchlänge veröffentlicht. Sie definiert die Novelle in Anlehnung an Poes Überlegungen mithilfe deren Wirkung bzw. Gestaltungsziel: "[T]he novella may be understood in terms of its generic aesthetic goal, or narrative purpose" (Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, 15). Sie unterscheidet die *modern novella* von anderen epischen Gattungen zunächst durch eine ihr eigene, charakteristische Erzählstruktur, welche durch das diametrale Prinzip von Entfaltung und Konzentration

gekennzeichnet werde, womit sie an Morgans und Gillespies bereits erwähnte Ansätze anzuknüpfen scheint:

Whereas the short story limits material and the novel extends it, the novella does both in such a way that a special kind of narrative structure results, one which produces a generically distinct effect: the double effect of intensity and expansion (Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, 16).

Dieses Gestaltungsziel, *the double effect of intensity and expansion*, präzisiert Leibowitz als "an effect of concentration and simultaneousness of wide implication, an effect of singleness and intensity with manifold associations." Dies deckt sich mit den oben erwähnten Überlegungen von Howard Nemerov, der in seinem Essay ebenfalls von einer "intensification of art" spricht, "by a closed and resonant style of composition suggestive of the demonstrations of mathematics or chess" ("Composition and Fate in the Short Novel," 57). Die Wirkung eines Textes wird mit anderen Worten durch intensivste Behandlung des Sujets erreicht: "The novella's treatment of theme is evidently different from the limitation of the story and also from the macrocosmic vision of the novel" (Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, 78). Dies versucht Leibowitz anhand von Analysen europäischer wie amerikanischer Texte des 19. Jahrhunderts zu zeigen, so behandelt sie u.a. Werke von James, Hauptmann oder Mérimée, die sie auf Gemeinsamkeiten hinsichtlich Intensität, Expansion, thematischer Komplexität sowie iterative Strukturen hin untersucht.

Neben der Erzählstruktur liegt laut Leibowitz ein zweiter, essentieller Unterschied zu Roman oder Kurzgeschichte in einer spezifischen Erzähltechnik begründet: Während das Gestaltungsziel eines Romans auf Weiterentwicklung (*elaboration*) beruhe und das einer Short Story auf Einschränkung (*limitation*), bemühe sich die *novella* um Verdichtung (*compression*) des stofflichen Materials. Dies werde mit sich wiederholenden Strukturen erreicht, der dritten Säule von Leibowitz' Theorie, wie beispielsweise mit Hilfe von Nathaniel Wests *Miss Lonelyhearts* oder André Gides *La Symphonie Pastorale* gezeigt werden soll:

The use of repetitive structure enables the author to rework or redevelop themes and situations he has already developed. The repetition may consist of parallel situations which are counterparts to those already presented, or parallel motifs which represent different aspects of the theme-complex. Both theme-complex and repetitive structure operate to compress the material

while at the same time expanding its implications (Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, 17).

Unter dem oben erwähnten Themenkomplex versteht Leibowitz die Konzentration auf thematisch eng miteinander verknüpfte Sujets:

The general themes in each novella are established by a specific situation and arise from it. The themes are organized into a central conflict or dialectic and are widened by the various associations that make up the theme-complex or groups of theme-complexes. [...] Whereas the novel focuses on several motifs in succession so that the themes are interrelated and woven into the plot, the novella maintains a single focus. The themes, emanating outward, are not explicitly developed by the plot, so that the subject remains in constant focus. The short story also maintains a single focus. The novella differs from the short story, however, in the extent of its thematic implications, for the short story implicitly relates to an attitude toward only a limited area of experience (Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, 79 f).

Die Verflechtungen jedes einzelnen Motivs werden jedoch nur angedeutet und nicht explizit entwickelt: "[T]he novella is eminently a narrative of suggestion. This outward expansion from a limited focus is the effect of the typical plot construction of the novella. The action in a novella does not give the effect of continuous progression, of a large area being covered as in the novel, but of a limited area being explored intensively" (Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, 16). Mit einer Diskussion von beispielsweise Henry James' *The Bench of Desolation* oder Thomas Manns *Der Tod in Venedig* versucht Leibowitz dies zu verdeutlichen. Sie ist sich bewusst, dass ihre Überlegungen grossteils auf Henry James' Ausführungen basieren, die sie als "rich summary" vorgefunden habe (Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, 51). Auch betont sie die Tatsache, einzelne Gattungen könnten nicht exklusiv durch speziell angewandte Erzähltechniken definiert werden, da diese sowohl Romanschriftstellern als auch Autoren von Kurzgeschichten oder Novellen gleichermassen zur Verfügung stünden.

Arlen J. Hansen bemerkt dementsprechend 1976 in seiner Rezension "Blest Novellas" zu Leibowitz' Ausführungen: "These techniques and this end may belong to the novella, but surely not exclusively. One can find the same qualities and effect in

almost any artistic short story or [...] in a highly focused novel" (Hansen, "Blest Novellas," 95). Doch als Ausgangspunkt für rezeptionsästhetisch ausgerichtete Analysen ist Leibowitz' Theorie durchaus praktikabel.

Mary Doyle Springer definiert in *Forms of the Modern Novella* (1975) diese Gattung "less by what it is [...], than by describing what it does" (Springer, *Forms of the Modern Novella*, 9). Der Zweck ihrer Abhandlung ist es, ebenfalls in Anlehnung an James, "to open up the territory occupied by the novella, to show that it is not limbo but a 'blest' and shining place of certain boundaries, a place of its own" (Springer, *Forms of the Modern Novella*, 195).

Hierzu erweitert sie die auf Sheldon Sacks zurückgehenden, drei antithetischen Erzählprinzipien von *action*, *apologue* und *satire*, um einen Text mittleren Umfangs folgender fünf Kategorien zuteilen zu können:

1. *The serious "plot of character"* [bzw. *serious actions*]
2. *The degenerative or pathetic tragedy* [bzw. *tragic actions*]
3. *Satire*
4. *Apologue*
5. *The Example [apologue]* (Springer, *Forms of the Modern Novella*, 12 f)

Zur Klassifizierung unterschiedlicher Werke wie *Tod in Venedig*, *Heart of Darkness* oder *Daisy Miller* liefert sie ein Kompendium an technischen Hilfsmitteln nach – beispielsweise die Distanzierung der Figuren vom Leser durch die gewählte Erzählperspektive, Wiederholungstechniken, die symbolische Darstellungsweise oder die Manipulation der Zeitlinie (*Forms of the Modern Novella*, 40 ff) – welche jedoch bei allen Erzählformen Anwendung finden könnten: "[D]evices are obviously portable, are simply stylistic components in the author's bag of tricks [...]. It cannot be repeated too often that the crucial difference lies in the centrally appealing character and what happens to that character" (Springer, *Forms of the Modern Novella*, 120).

Der Apolog beinhaltet zunächst eine didaktische Komponente, vermittelt durch Charaktere und/oder Handlung, wie beispielsweise in Joseph Conrads *Heart of Darkness* oder auch *False Dawn* von Edith Wharton. Charakteristisch sei vor allem der Aufbau einer gewissen Distanz des Lesers zu den Hauptakteuren, indem diese beispielsweise nicht direkt benannt werden (z.B. in *The Woman Who Rode Away* von D.H. Lawrence) oder ihnen ein allgemeineres Epitheton zugewiesen wird (als Beispiel

nennt Springer hier Lawrences *The Man Who Loved Islands*); indem Charaktere als weniger menschlich oder animalisch gezeichnet werden (siehe *Die Verwandlung* von Franz Kafka), oder indem Figuren nur ein- bzw. zweidimensional erscheinen. Weiters zeichne sich ein Apolog durch seine relative Handlungsarmut ("plotlessness" (Springer, *Forms of the Modern Novella*, 40 ff)) aus, da eine Konzentration auf chronologisch aufeinanderfolgende Ereignisse erfolgt (Springer nennt in diesem Zusammenhang Stephen Cranes *The Open Boat*).

Die Universalität einer Novelle werde durch eine Manipulation des allgemeinen Zeitbegriffs erreicht, durch Verwendung des Präsens (wie beispielsweise in Carson McCullers' *The Ballad of the Sad Café*), durch das Fehlen konkreter Zeitangaben oder durch Zeitsprünge (so in Flauberts *A Simple Heart*). Rituelle und unwahrscheinliche Elemente verstärkten diesen Eindruck der Allgemeingültigkeit, während wiederkehrende Begriffe und Bilder die Lehrhaftigkeit des Apologs zusätzlich unterstreichen. Als weitere Hilfsmittel bezeichnet Springer die Verwendung traditioneller Schauplätze, "heavy-handed narrative, or authorial commentary," "relative lack of dialogue," "generalization and overt statement" sowie "heavily stylized prose" (Springer, *Forms of the Modern Novella*, 43 - 51).

Der *example apologue* reflektiere die Tendenz zu wachsendem Realismus in der Literatur, wo eine einzelne Figur durch ihre Handlungen als archetypisches Beispiel diene. Der wichtigste Unterschied zum Apolog per se sei

its ability to focus closely on what happens to a single central character and still cause its statement to dominate the fiction. The character exists not, as in actions, for his own sake and the production of our emotional response to him personally as a result of what happens to him. [...] [W]e are made [...] to apprehend him as a representative of an exemplified way of life (Springer, *Forms of the Modern Novella*, 56).

Als Beispiele dienen Springer Stephen Cranes *Maggie, A Girl in the Streets* sowie Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby*.

Die Satire ist laut Springer nicht explizit auf ein Genre oder einen bestimmten Umfang beschränkt, doch seien ihr bestimmte formale Kennzeichen eigen, die besonderen Ausdruck in der *modern novella* fänden, vor allem der lose, episodische Handlungsverlauf, welcher von einer einzelnen Figur zusammengehalten wird, eigne sich für diese Form. Charakteristisch für die Satire sei ihr "apparent need to make an overt, often interruptive, sometimes lengthy exposition of the good in the very midst of

the evil that is being ridiculed" (Springer, *Forms of the Modern Novella*, 97 f). Als beispielhafte Satire in Novellenform betrachtet Springer Henry James' *The Death of the Lion*.

In der *degenerative or pathetic tragedy* erfahre der Protagonist "a change, sometimes drastic, sometimes not—it could be a new situation, a loss, a temptation or test of his own strength of character—and succumbs unhappily to some kind of an unhappy ending. [...] [T]he degenerative action runs relentlessly downward for the central figure" (Springer, *Forms of the Modern Novella*, 102), wie z.B. in Whartons *Bunner Sisters*. Hier dominiere der Charakter die Handlung, während bei der für Springer typischsten aller Novellenformen, dem *serious "plot of character,"* das Verhältnis zwischen Charakter und Handlung ausgeglichener sei und sich die Handlung auf eine einzige Figur konzentriere, als Beispiele werden *The Turn of the Screw* von Henry James oder Melvilles *Bartleby the Scrivener* genannt. Diese These deckt sich mit Judith Leibowitz' nachfolgender Definition eines charakteristischen Novellenaufbaus:

The typical novella structure first builds to a revelation or recognition of a character or situation, but then achieves an effect of greater intensity by redevelopment. In continuing to develop the situation, the novella also reinforces the motifs already established. Instead of portraying an isolated truth, the novella expands the short story's revelation so that the characters and the situation are also seen evolving (Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, 78).

Arlen J. Hansen gibt in seiner Rezension jedoch berechtigter Weise zu bedenken, dass eine exklusive Anwendung von Springers gewonnenen Einsichten auf die Novellenform "disappointing and tenuous" (Hansen, "Blest Novellas," 96) sei, da sie sich wie Leibowitz ebenfalls nicht auf ausschliessende, eindeutige Kriterien zur Bestimmung einer *novella* stützen könne. Sie bezieht sich vornehmlich auf inhaltliche Komponenten, die jedoch bekanntermassen nicht gattungskonstituierend sind.

1981 erscheint Nancy Walkers Artikel "'All you need to know:' John O'Hara's Achievement in the Novella," in welchem sie dieses Genre als das geeignetste bezeichnet, um "characters fully and singlemindedly" entwickeln zu können, jedoch "without the complexity of focus common to the novel" (Walker, 176). Nachdem sie ausführt, der amerikanische Schriftsteller John O'Hara verwende diese Form sowohl unter den Begriffen *novella* als auch *novelette*, testiert Walker die beliebige Austauschbarkeit dieser beiden Termini. O'Hara wähle bewusst diese Textart, um dem

Leser sozialgeschichtliche Aspekte näher zu bringen: "Without becoming a novel it tells all that you need to know about certain people in certain circumstances so that those people become figures in the reader's library" (zit. nach Walker, "'All you need to know:' John O'Hara's Achievement in the Novella," 177). Charakteristisch für O'Haras *novellas* seien "one or two fully-developed characters," der Verzicht auf "subplots," sowie die Fokussierung auf "a single relationship, conflict or interest over a period of time," deren Resultat "a detailed portrait" sei, "what could not be accomplished in either novel or short story" (Walker, 178 f). Weiters betont auch sie die Notwendigkeit des eingeschränkten Blickwinkels eines distanzierten Erzählers, der "alternation between scenes of dramatic intensity" und "quick summary" (180 f), sowie der Einführung eines "second character," der als "dramatic foil" diene, "to point up characteristics of the first" (184), als eine Art kontrastierender Doppelgänger.

1989 erscheint eine weitere Anthologie mit dem Titel *The Modern American Novella*, herausgegeben von A. Robert Lee. Mit Hilfe ausgewählter Werke von neun verschiedenen Schriftstellern, darunter auch Edith Wharton, soll vor allem die Bedeutung dieses Genres hervorgehoben werden, denn: "The present collection offers no definitive answers as to the novella-form itself nor the especial 'Americanness' of the American novella. But it does touch on both" (*The Modern American Novella*, 11):

[The novella] appears awkwardly betwixt and between—longer than the story and shorter than the novel, to put things at their most basic—an 'intermediate' narrative form often defined less by what it is than by what it is not. Its proponents are quick to point out the things it can do that its near-neighbours cannot. The novella can avail itself of a degree of detail which the short story must forego. At the same time it can offer a complication of setting or character of event without deploying the full sweep of time and place of the novel. But then on the other hand there are those who think the novella a chimera, simply a certain length of narrative in no way otherwise particularly distinct from the story or novel (*The Modern American Novella*, 8).

Greg Johnson kommentiert in seiner 1991 erschienenen Rezension "Novellas for the Nineties" zeitgenössische Texte von Saul Bellow, Joyce Carol Oates, Constance Urdang sowie Frederick Busch. Bedauernd stellt Johnson zunächst fest: "[T]he novella remains a furtive, largely ignored presence in the publishing world, partly because the

expansive, 'blockbuster' novel and the minimalistic short story are still the most visible categories in American fiction" ("Novellas for the Nineties," 363). Weiters kommentiert er die seiner Meinung nach wenig aussagekräftigen Bemühungen der Literaturkritiker diese Prosaform zu definieren, da selbst hinsichtlich einer verbindlichen Bezeichnung keine wahre Übereinkunft erzielt worden sei: "But writers, as distinct from critics, are seldom interested in such classification, and the indeterminacy of the form is perhaps one of its chief attractions" (Johnson, "Novellas for the Nineties," 364). Intuitiv würden so unterschiedliche Schriftsteller wie Melville, Conrad, Joyce, Lawrence, Kafka, Mann, Wharton, Faulkner, Porter und vor allem James die einzig sinnvolle Definition einer *novella* erkennen, nämlich "its combination of the intensity and focus of the short story with the novel's amplitude of theme and characterization" (Johnson, "Novellas for the Nineties," 364).

2.2. Zusammenfassung

Mögliche Charakteristika einer *novella*, die aus dem vorangegangenen Meinungen resultieren, wären demzufolge:

- a) Die Behandlung eines einzelnen Konflikts, einer Konfrontation als real vorstellbares Ereignis, denn "problem becomes the center of the short novel" (Nemerov, "Composition and Fate in the Short Novel," 62). Die Darstellung des Hintergrundes beschränkt sich auf das unbedingt Notwendige, da die Aufmerksamkeit des Lesers nicht wie häufig in Romanen in unterschiedliche Richtungen gelenkt werden soll.
- b) Eine beschränkte Anzahl der Figuren mit nur ein oder zwei *round characters*. Bezüglich der Charakterentwicklung steht die Novelle dem Roman näher, da eher mit voll entwickelten Protagonisten zu rechnen ist, als mit *flat characters*, Archetypen, die in einer Kurzgeschichte zu erwarten sind. Nebenfiguren dienen hauptsächlich der Glaubwürdigkeit einer Handlung oder betten das Geschehen in einen sozialen Kontext, sind Bezugspunkte bzw. Informationsquellen.
- c) Eine Konzentrierung des Erzählten als Resultat einer eingeschränkten Erzählperspektive, von Selektion und gerafftem Zeitablauf, woraus sich als wichtiges Kompositionselement das Nicht-Dargestellte ergibt. Der Schwerpunkt wird auf einzelne signifikante Szenen, die die Handlung vorantreiben, gelegt, wodurch eine Intensivierung bzw. Expansion des zentralen Konflikts erreicht wird.
- d) Statt epischer Breite wird Tiefe angestrebt, welche durch Symbole oder Anspielungen erreicht wird, welche ausführliche Deskriptionen ersetzen können. Durch erzähltechnische Kunstgriffe, wie z.B. der Gebrauch von Leitmotiven oder die gedrängte Wiedergabe von essentiellen Details wird explizit auf das Thema verwiesen (vgl. Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, 17).

Aus einer effizienten, den Leser überzeugenden Kombination dieser Elemente entsteht sehr wahrscheinlich ein Novellentext, während ein jeder dieser Züge selbstverständlich sowohl in Romanen wie auch in Short stories vorkommen kann.

Doch eine unmissverständliche Abgrenzung der *novella* zur epischen Grossform oder anderen Arten kurzen Erzählens ist hiermit freilich nicht gegeben, denn der Übergang zu benachbarten Gattungen ist aufgrund vielfacher Entfaltungsmöglichkeiten bekanntlich fließend: "[T]he story often shades into the novella, and the novella into the novel," bemerkt James T. Farrell anlässlich eines internationalen Symposions über die Short story 1970 (in: Weber/Greiner, *Short-Story-Theorien*, 202). In der Literatur sind endgültige, allumfassende Definitionen nur möglich, wenn eine Gattung keinem Wandel mehr unterliegt und zum Stillstand gelangt ist: "Die Definition ist die Inschrift auf ihrem Grab" (Erné, *Kunst der Novelle*, 12). Stattdessen existieren Beschreibungen, die trotz unterschiedlicher Bezeichnungen und Ansätze Gemeinsamkeiten erkennen lassen, um das oberste Ziel, den Leser zu überzeugen und fesseln, erreichen zu können.

2.3. Die Poetik der Edith Wharton

The boundless gush of "life," to be tasted and savoured, must be caught in some outstretched vessel of perception; and to perceive is to limit and to choose ("The Criticism of Fiction," Writings, 124).

[D]o the small thing deeply rather than the big thing loosely and superficially (WF, 20).

Schon aus ihrem frühen Werk über Architektur, *The Decoration of Houses* (1897), geht Whartons Affinität zu klassischen Prinzipien harmonischer Proportionen und Formen hervor. Zeitlebens bezeichnet Edith Wharton dementsprechend auch als ihr ästhetisches Motto: "That a thing should be in scale—should be proportioned to its purpose—is one of the first requirements of beauty, in whatever order" (FW, 41).

In ihrer poetologischen Abhandlung *The Writing of Fiction* (1924) bekräftigt Wharton die Relevanz literartheoretischer Überlegungen, indem sie ihr ästhetisches Programm auch in ihrer Autobiographie in extenso formuliert, denn:

[A]mong English and American novelists, few are greatly interested in these deeper processes of their art; their conscious investigations of method seldom seem to go deeper than syntax, and it is immeasurably deeper that the vital interest begins. Therefore I shall try to depict the growth and unfolding of the plants in my secret garden, from the seed to the shrub-top (BG, 198).

Ein Schriftsteller sollte Interesse am Entstehungsprozess seiner Werke zeigen und seine ihn leitende Grundsätze formulieren können:

These principles [...] seem to me to be, first, that he should write of any class of people who become instantly real to him as he thinks about them; secondly, that his narrative should be clothed in a style so born of the subject that it varies with each subject; and thirdly, that the unfolding of events should grow naturally out of the conflict of character, whether (technically speaking) plotlessness or plotfulness results ("A Cycle of Reviewing," Writings, 162).

Whartons konservative Haltung zeigt sich in ihrer Tendenz zu Konformität hinsichtlich Stil und Tradition, Originalität per se lehnt sie ab: "Another unsettling element in modern art is that common symptom of immaturity, the dread of doing what has been done before; for though one of the instincts of youth is imitation, another, equally imperious, is that of fiercely guarding against it. [...] True originality consists not in a new manner but in a new vision" (WF, 17). Nachfolgende junge Schriftsteller begnügten sich bedauerlicherweise damit, "to pour everything out of their bag" ("Tendencies in Modern Fiction," Writings, 172). Sie ist der tiefen Überzeugung: "[T]he rejection of the past [...] had definitely impoverished the present," denn, "the initial mistake of most of the younger novelists, especially in England and America, has been the decision that the old forms were incapable of producing new ones" ("Tendencies in Modern Fiction," Writings, 170).

Proust widmet sie in ihrer Abhandlung *The Writing of Fiction* ein ganzes Kapitel, da er - wie sie selbst - auf Traditionen aufbaue und es verstehe, diese neuen Anforderungen anzupassen: "All his newest and most arresting effects have been arrived through the old way of selection and design" (WF, 109). Ein Autor sollte danach streben, "old types by new creative action" zu beleben ("Permanent Values in Fiction," Writings, 176), jedoch sieht sie bedauerlicherweise bei Autoren wie Lesern diese Kreativität "rapidly withering" (GS, 9). Proust bezeichnet sie in diesem Zusammenhang als Ausnahmeerscheinung mit Vorbildcharakter, als "renovator," "that far more substantial thing in the world of art," während er ironischerweise als "great novelist by the innovators" gepriesen werde (WF, 109).

In ihren literarischen Reflexionen greift Wharton die Divergenzen zwischen Kurzgeschichte, "an improvisation, the temporary shelter of a flitting fancy" und Roman, "the four-square and deeply-founded monument" (WF, 56) auf. Hinsichtlich der Kurzgeschichtenform ergebe sich neben einer weniger detaillierten Zeichnung der Personen vor allem eine Konzentration auf die dargestellte Situation, während beim Roman die überzeugende Präsentation einzelner Figuren im Vordergrund stehe:

No subject in itself, however fruitful, appears to be able to keep a novel alive; only the characters in it can. Of the short story the same cannot be said. Some of the greatest short stories owe their vitality entirely to the dramatic rendering of the situation. Undoubtedly the characters engaged must be a little more than puppets; but apparently, also, they may be a little less than individual human beings (WF, 36 f).

Die Short story-Form ermögliche die Fokussierung eines Ereignisses, "which a single retrospective flash sufficiently lights up" (WF, 34), indem die erzählte Zeit auf einen zentralen Moment des Geschehens komprimiert werden könne. Der Roman hingegen erlaube wegen seiner grösseren Komplexität einen schrittweisen Spannungsaufbau sowie eine umfangreichere Charakterentwicklung:

The chief technical difference between the short story and the novel may therefore be summed up by saying that situation is the main concern of the short story, character of the novel; and it follows that the effect produced by the short story depends almost entirely on its form, or presentation (WF, 37).

Die Wahrung der einmal gewählten Erzählperspektive sei speziell bei der Kurzgeschichte ebenso essentiell wie die Notwendigkeit der Beachtung zeitlicher Einheit, um narrative Kohärenz zu gewährleisten. Wharton offenbart in diesem Zusammenhang ihre Vorbehalte gegenüber der *stream of consciousness*-Technik und der Tendenz zur Formlosigkeit in der modernen Literatur.

Grundsätzlich diktiert Whartons Überzeugung nach der Stoff die Wahl des Genres, der Inhalt also die narrative Form:

The rule of composition is, in short, never to be applied from the outside, but to be found in germ in each subject, as every vital principle of art must be; the one preliminary requisite being that the novelist should have the eye to find, and the hand to extract ("Henry James in His Letters," Writings, 148).

Im 1922 entstandenen Vorwort zu *Ethan Frome* spezifiziert sie weiter: "[E]very subject (in the novelist's sense of the term) implicitly *contains its own form and dimensions*" (EF, vi); aufgrund immanenter Bedingungen und nicht aus primär ökonomischen Beweggründen ergäbe sich der endgültige Umfang eines Textes, wie auch schon Henry James in *The Art of the Novel* betont hat (219). In ihrer Autobiographie bekräftigt Wharton diese Position zum wiederholten Mal: "Every short story, [...] like every other work of art, contains within itself the germ of its own particular form and dimensions, and *ab ovo* is the artist's only rule" (BG, 114).

Zentrales ästhetisches Prinzip ist für Wharton auch bei Roman und Novelle die Selektion (WF, 41), dem "Herausgreifen von Einzelschicksalen aus der Geröllmasse

von Stoff."¹⁸ Die vornehmliche Aufgabe eines Literaten bestehe demnach in "the disengaging of crucial moments from the welter of existence" (WF, 14), denn das Enthüllte deutet zugleich auch immer auf das Ausmass dessen hin, was nicht offenbart wird.

Darüber hinaus sei ein weiterer Punkt zu beachten, nämlich "conscious ordering" (WF, 16). Als ein frühes Plädoyer für Ökonomie kann folgende Aussage in *The Decoration of Houses* dienen: "The supreme excellence is simplicity. [...]. *Tout ce qui n'est pas nécessaire [sic] est nuisible*. There is a sense in which works of art may be said to endure by virtue of that which is left out of them, and it is this 'tact of omission' that characterizes the master-hand" (DH, 192). Über zwei Jahrzehnte später präzisiert Wharton in *The Writing of Fiction* diese Auffassung:

There is a sense in which the writing of fiction may be compared to the administering of a fortune. Economy and expenditure must each bear a part in it, but they should never degenerate into parsimony or waste. True economy consists in the drawing out of one's subject of every drop of significance it can give, true expenditure in devoting time, meditation and patient labour to the process of extraction and representation (WF, 43).

Wie Wharton in dem Essay "The Criticism of Fiction" von 1914 bemerkt, liege der grundlegende Unterschied zwischen Amateur und Könnern in "the possession of the sense of technique: that is, in its broadest meaning, of the necessity of form" (Writings, 122), "to imagine that form can ever be dispensed with is like saying that wine can be drunk without something to drink it from. The boundless gush of 'life,' to be tasted and savoured, must be caught in some outstretched vessel of perception; and to perceive is to limit and to choose" (Writings, 124).

Die Wahl der Erzähltechnik sei essentiell, ohne sie herrsche "pure anarchy in fiction" (WF, 15), denn Form und Stil eines Werkes sind für sie mit dessen Thema "inextricably interwoven," beide "spring naturally out of the particular theme chosen for representation" (WF, 21). Als abschreckendes Beispiel führt sie James Joyces *Ulysses* an, denn "until the raw ingredients of a pudding *make* a pudding, I shall never believe that the raw material of sensation & thought can make a work of art without the cook's intervening" (Letters, 461).

¹⁸ Günter Grass in einem Interview vom 4.8.2002 mit Rudolf von Bitter (Bayerischer Rundfunk) über seine Novelle *Im Krebsgang* (2002) im Rahmen der Sendereihe "Lesezeichen."

Seit Beginn ihrer Schriftstellerkarriere experimentiert Wharton folglich mit einer Reihe von stilistischen Mitteln, um der Behandlung unterschiedlicher Themen gerecht werden zu können, beispielsweise im Aufbau mit provozierenden Anfängen, denn "the writer's first care should be to know how to make a beginning" (WF, 39), überraschenden Endungen, oder den Einsatz von Rahmenerzählungen, um eine Situation dramatischer gestalten zu können (WF, 37). Darüber hinaus verwendet sie im Handlungsstrang eingelagerte Rückblenden bzw. Vorgriffe, welche die zeitliche Folge und den Handlungsablauf durchbrechen. Sprachliche Mittel wie dramatische Dialoge sollten sparsam und nur für "culminating moments" (WF, 55) eingesetzt werden, um damit einen hervorhebenden Effekt erzielen zu können.

Der Schauplatz eines Textes sollte mittels Symbolen und Metaphern in Szene gesetzt werden, die den Figuren gerecht werden: "The impression produced [...] should [...] be an event in the history of a soul, and the use of the 'descriptive passage,' and its style, should be determined by the fact that it must depict only what the intelligence concerned would have noticed, and always in terms within the register of that intelligence" (WF, 63), daher dienen Schauplätze zur Reflektion von Gefühlen und Gedanken der Protagonisten, worauf anschliessend besonders in den Kapiteln zu *Ethan Frome* und *Summer* eingegangen werden wird.

Hinsichtlich der Erzählperspektive werden sowohl allwissende Erzählerinstanzen als auch Ich-Erzähler eingesetzt, die zumeist männlich, kultiviert und - verglichen mit den Protagonisten - von gleicher oder höherer gesellschaftlicher Stellung sind, deren Funktion "sanctioned by literary tradition" wäre (Bendixen/Zilversmit (eds.), *New Critical Essays*, 249), denn im Gegensatz zu einer Darstellung aus weiblicher Perspektive wären Männer als Vermittler "the only legal inhabitants of the public sphere" (White, *Study of the Short Fiction*, 62 f). Dieser Erzähler deckt die im Dunkeln liegende Vergangenheit eines Protagonisten auf (wie beispielsweise in *The Spark*), löst Rätsel (wie in *Ethan Frome*), tritt als blosser Beobachter auf (wie in *New Year's Day*) oder trägt zur Lösung eines Konflikts bei (*Her Son*). Ein Autor müsse nicht nur wissen, welche Perspektive dem Sujet am besten gerecht wird, sondern sollte auch verstehen, "just *why* that particular angle and no other is the right one" (WF, 37 f), um eine Thematik voll ausschöpfen zu können. "Edith Wharton's fiction suggests one more reason for the presence of male narrators: her vision of the woman as a victim of a male-dominated society which seeks to suppress or deny the truth of her words" (Bendixen/Zilversmit (eds.), *New Critical Essays*, 258). Jedoch wäre die Annahme, ein männlicher Erzähler hätte zugleich einen grösseren Überblick bzw. tieferen Einblick,

irreführend. Im Gegenteil, während solche Erzähler dies durchaus von sich behaupten mögen, kommt es fortwährend zu Fehlinterpretationen (Bendixen/Zilversmit (eds.), *New Critical Essays*, 251), wie in *Her Son* oder *The Spark* zu sehen sein wird.

Ironie und Satire schaffen bei Wharton Distanz zwischen Leser und Erzähler, ebenso verbreitet ist auch die Verankerung eines Textes in die Vergangenheit, vornehmlich in das späte neunzehnte Jahrhundert. Die Erzählerfigur ist wie beispielsweise in *The Old Maid* oder *Madame de Treymes* meist auf die Sicht des Protagonisten beschränkt, doch bleibt auch hier eine ironische Distanz gewahrt, um in entscheidenden Momenten dem Leser die Absurdität oder Widersprüchlichkeit, in die sich die Hauptperson verstrickt, aufzuzeigen: "The reader, in this way, is encouraged to separate from the hero and to identify with the narrator who exhibits superior reason and wit" (Joslin, "Embattled Tendencies: Wharton, Woolf and the Nature of Modernism," 213). So kann der Leser durch diese zusätzlichen Informationen den Eindruck erlangen, er wäre den Figuren stets einen Schritt voraus.

Einen charakteristischen Ausschnitt, der allgemein gültig genug ist, um pars pro toto wirken zu können, bezeichnet Wharton als *illuminating incident* "to reveal and emphasize the inner meaning of each situation" (WF, 78). So versteht sie es bestens, unterschiedliche Facetten einer Situation in einem einzigen Satz miteinander zu verknüpfen. In beispielsweise *The Spark* wird mit wenigen ironischen Worten anlässlich des Begräbnisses von Delanes Schwiegervater die herausragende soziale Stellung von Mrs. Delane und gleichzeitig sowohl deren Oberflächlichkeit als auch jene der Gesellschaft verdeutlicht: "The funeral was attended by the whole of New York, and Leila's crape veil was of exactly the right length—a matter of great importance in those days" (Sp, 213). In *False Dawn* wird der Tod von Lewis' Mutter mit einer Aussage über deren finanziellen Status sowie über die dominante Rolle ihres Mannes kommentiert: "The bulk of the estate was Mrs. Raycie's; but it was known that Mrs. Raycie had had her instructions, and among them, perhaps, was the order to fade away in her turn after six months of widowhood" (FD, 54).

"[H]ard and fast measures" ("The Criticism of Fiction," Writings, 125) lehnt sie, wie auch schon Henry James, zu Gunsten flexiblerer Prinzipien ab:

General rules in art are useful chiefly as a lamp in a mine, or a hand-rail down a black stairway; they are necessary for the sake of the guidance they give, but it is a mistake, once they are formulated, to be too much in awe of them (WF, 33).

In ihrem Artikel "A Cycle of Reviewing" von 1928 präzisiert sie: "[T]he only rules to be considered in art evolve from the inside, and are not to be applied ready-made from without," weshalb sich ihre Werke "in obedience to their inner organism" entfalten könnten (Writings, 161).

Die Form des novellistischen Erzählens scheint nach Whartons Ausführungen ein Kompromiss zwischen Kurzgeschichte und Roman zu sein. Als Konzept für die Novellenform kann demnach folgende Äusserung in *The Writing of Fiction* gewertet werden:

[O]ne of the fiction-writer's essential gifts is that of discerning whether the subject which presents itself to him, asking for incarnation, is suited to the proportions of a short story or of a novel. If it appears to be adapted to both the chances are that it is inadequate to either. (WF, 33)

In der Folge spricht sie von einer "third, and intermediate, form of tale—the *long* short-story," "available for any subject too spreading for conciseness yet too slight in texture to be stretched into a novel" (WF, 35). Daraus lässt sich schliessen, dass sie unter ihren allgemeinen Überlegungen zur Short story auch die Form der Novelle subsumiert, da auch hier der Schwerpunkt auf der Behandlung des Sujets liegt.¹⁹ Allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Novelle wie der Roman epische Breite entwickeln kann, wobei das Innere der Charaktere sukzessive enthüllt und dem Leser das Verstreichen der Zeit vermittelt werden müsse: "The marks of the subject requiring a longer development are, first, the gradual unfolding of the inner life of its characters, and secondly the need of producing in the reader's mind the sense of the lapse of time" (WF, 33 f; s. auch 57). Daher sei diese Form besser dazu geeignet, dem Leser komplexere moralische Themen näher zu bringen, denn "moral dramas usually have their roots deep in the soul, their rise far back in time; and the suddenest-seeming clash in which they culminate should be led up to step by step if it is to explain and justify itself" (WF, 34).

Wharton vertritt die Ansicht, ein Autor solle sich nicht im voraus mit der abstrakten Frage der endgültigen Länge seines Werkes beschäftigen: "Length, naturally, is not so much a matter of pages as of the mass and quality of what they contain. [...] The great

novelists have always felt this, and, within an inch or two, have cut their cloth accordingly" (WF, 74). Dies würde bedeuten, dass immer dann, wenn eine angedachte Kurzgeschichte ausufert, ein Roman einen eingeschränkteren Fokus benötigt oder der Schwerpunkt verstärkt auf den Handlungsablauf verlagert werden muss, das Resultat ein novellistisches Werk ist.

In einem Brief aus dem Jahre 1911 kommentiert sie in diesem Zusammenhang das Entstehen von *Ethan Frome*:

I am driving harder and harder at that ridiculous nouvelle, which has grown into a large long-legged hobbledohoy of a young novel. 20,000 long it is already, and growing. I have to let its frocks down every day, and soon it will be in trousers! (Letters, 232)

Später bezieht sie sich jedoch auf *Ethan Frome* als "only an anecdote in 45,000 words" (Letters, 240). Diese Bemerkungen verdeutlichen, dass Wharton keineswegs eine einheitliche Bezeichnung für die novellistische Erzählform gebraucht, sie bevorzugt Termini wie *long short story*, *short novel* oder *nouvelle*, was durchaus dem Usus ihrer Zeit entsprochen hat, denn "classification is always arbitrary and belittling" (WF, 52). So umschreibt Edith Wharton in einem Brief von 1934 auch dementsprechend eine von ihr geplante, aber nie fertiggestellte Novelle einmal als "short novel (about 30.000 words)," bezeichnet dasselbe Werk später als "novelette" oder "long-short story," "which will not be as easy to place as a short story," und beklagt weiters die Geschäftsgewohnheiten der Verleger, denn "so few magazines care for 30.000 word tales" (Bratton, *Yrs. Ever Affly*, 67 ff).

Wie auch immer die Bezeichnung, essentiell ist in diesem Zusammenhang, dass Wharton die *novella* bewusst als eigenständige Gattung - als "third, and intermediate, form" (WF, 35) - betrachtet, als separaten Bereich, der aufgrund seines Umfangs und seiner erzähltechnischen Elemente weder der Kurzgeschichte noch dem Roman zuzuordnen ist. So lassen sich formale wie thematische Qualitäten ausmachen, die einem Grossteil ihrer *novellas* gemein sind: z.B. beschränkt Wharton Handlung und Personenzahl und konzentriert sich auf das, was Gerald Gillespie als "the one central encounter which determines a lifetime" ("Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel," 226) bezeichnet hat. Dies soll in nachfolgenden Interpretationen von Werken wie

¹⁹ Vgl. hierzu William Dean Howells ähnliche Unterscheidung zwischen dem "short-story motive" und dem "long-story motive" in seinem Essay "Some Anomalies of the Short Story" von 1901 (in: Bungert,

beispielsweise *The Spark* oder *False Dawn* deutlich werden. Geschlechtsspezifische Probleme wie der Status der Frau, weitreichende Folgen von Ehe oder Scheidung sowie ausserehelichen Beziehungen werden aus dem Blickwinkel einer Frau behandelt, sowie generell der Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen und dessen Konsequenzen im Vordergrund steht. Wharton nähert sich diesen Sujets aus unterschiedlichen Sichtweisen an und fängt so den jeweiligen Zeitgeist ein.

Auch Jahrzehnte später zeugt nachfolgende Passage aus Howard Nemerovs Essay über die *novella* von der Relevanz der Aussagen Edith Whartons, wobei er die Gattungsbezeichnung *short novel* bevorzugt:

Whereas the short story tends to rest upon action, a combination of circumstances to which the characters must very readily conform, while the novel, especially in English, goes toward the opposite pole and tends to produce "characters" as an independent value, the short novel strikes a very delicate and exact balance between motive and circumstance; its action generally speaking is the fate of the agonists ("Composition and Fate in the Short Novel," 66).

In Whartons Essay "Permanent Values in Fiction" (1934) wird auf zwei Qualitätsmerkmale hingewiesen, welche einen erfolgreichen Schriftsteller auszeichneten: "[T]he creating of characters which so possess us with the sense of their reality that we talk of [them] as of real people whom we have known and lived with; and the other is the art of relating these characters to whatever general law of human experience made the novelist choose to tell their tale rather than another" (Writings, 177). Diese Haltung erinnert an Poes Forderung nach *verisimilitude* (*Essays and Reviews*, 583) als oberstes ästhetisches Prinzip. Essentiell ist, dass eine Erzählung am Ende den Leser überzeugt, denn, um es mit Whartons eigenen Worten auszudrücken, die die nachfolgenden Interpretationen befruchten sollen:

There seem to be but two primary questions to ask in estimating any work of art: What has the author tried to represent, and how far has he succeeded?—and a third, which is dependent on them: Was the subject chosen worth representing—has it the quality of being what Balzac called "vrai dans l'art"? ("The Criticism of Fiction," Writings, 126 f)

Zunächst soll in der vorliegenden Arbeit auf thematische wie formale Aspekte und deren Bedeutung eingegangen werden, bevor Parallelen und Divergenzen am Beispiel dieser *novellas* näher erläutert werden. Dabei sollen auch andere Werke nicht unbeachtet bleiben, so sich ein Vergleich mit den ausgewählten Texten anbietet.

3. *Fast and Loose: A Novelette by David Olivieri (1877)*

One good heart-break will furnish the poet with many songs, and the novelist with a considerable number of novels. But they must have hearts that can break (WF, 19).

Ihren ersten bemerkenswerten Versuch einer Novelle hat Wharton im Alter von erst vierzehn Jahren gewagt, als "remedy for a life that was too rigidly controlled by tradition," wie Shari Benstock meint (*Women of the Left Bank*, 76). Eigenen Angaben zufolge beginnt Edith Wharton dieses Werk im Herbst 1876 und vollendet es im Januar 1877. In ihrer Autobiographie bemerkt sie diesbezüglich, *Fast and Loose* sei "destined for the private enjoyment of a girl friend, and was never exposed to the garish light of print" (BG, 75). So wurde *Fast and Loose* auch erst 1977 posthum veröffentlicht, rund hundert Jahre nach Entstehung des Werkes.

Die kapriziöse Protagonistin dieser Novelle, Georgie Rivers, die der Leser vorwiegend durch Monologe kennenlernt, zieht ihrer Liebe zum mittellosen Guy Hastings eine Heirat mit dem älteren Lord Breton vor, in der sie finanziell wie gesellschaftlich abgesichert ist. Doch trotz des materiellen Wohlstandes leidet sie unter dieser Ehe. Die sich aus dieser Entscheidung ergebenden Konsequenzen werden sowohl für sie selbst als auch für ihren verschmähten Verlobten geschildert. Guy beginnt eine Karriere als Maler in Rom, um Abstand zu gewinnen und Georgie zu vergessen, wo er auch bald die Bekanntschaft der reichen Madeline Graham macht und sich mit ihr verlobt. Währenddessen erkennt Georgie, welches Unrecht sie ihrem Mann und auch Guy getan hat. Inzwischen verwitwet, verschlechtert sich ihr durch ihren Lebenswandel geschwächter Gesundheitszustand zusehens. Sie kontaktiert Guy, der sofort zu ihr reist und seine Verpflichtungen gegenüber Madeline zu vergessen scheint. In einer rührseligen Szene begegnen sich die Liebenden ein letztes Mal am Totenbett von Georgie. Im abschliessenden Kapitel erfährt der Leser von der harmonischen Ehe zwischen Guy und Madeline, obwohl Guys Herz "under the violets on Georgie's grave" (FL, 111) ruht.

Georgie wird dem Leser als verwöhntes, launisches Mädchen mit dem "talent of being 'fast'" (FL, 33) vorgestellt, das im Begriff ist, seine Verlobung aus ökonomischen Gründen zu lösen, denn "there would be pinching & patching & starvation" (FL, 8), falls es den jungen Guy Hastings heiraten würde. Statt dessen nimmt Georgie den

Antrag des um vierzig Jahre älteren Lord Breton of Lowood an, der ihr "three fine houses, plenty of horses & as many dresses as [she] could wear" garantieren kann. Ausserdem schmeichelt es ihr, durch die Heirat mit dem Lord zur "first lady in the country" (FL, 8) zu werden. Frisch vermählt ist Georgie von der Richtigkeit ihrer Entscheidung überzeugt, als sie die lange Reihe ihrer Diener abschreitet: "[S]he felt now that no stakes would have been too high to win this exquisite moment of possessorship" (FL, 32). Doch schon bald verblasst der Glanz: "Altogether, she fancied herself happy; but there were moments when [...] all the hubbub of the present could not drown the low reproach of the past" (FL, 33). Als ein Freund ihres ehemaligen Verlobten sie als "woman who has ruined Guy Hastings's life" (FL, 53) bezeichnet und sie als egoistisch und herzlos betrachtet, verteidigt sie sich: "I *did* love him, I *did* care—[...] I was young & silly & ambitious. I fancied I didn't care, but I did—did. I have suffered too, & the more bitterly because what you say is true. I *have* wronged him!" Der Erzähler kommentiert dies mit: "The mask had fallen off, & oh, how sadly, sadly human were the features behind it!" (FL, 55).

Georgie versucht nun, sich mit Bällen und anderen gesellschaftlichen Veranstaltungen abzulenken, doch unter der Last ihrer Schuld erleidet Georgie einen Zusammenbruch "in body & mind" (FL, 72). Während ihrer Rekonvaleszenz öffnet ein Arzt ihr die Augen und sie beginnt, nicht nur an sich selbst, sondern das erste Mal auch an ihren leidenden Mann zu denken: "Could it be that he too suffered, & felt a bitter want in his life? [...] Could it be that she had failed in her duty? [...] And with this there came over her with a great rush, the thought of her own selfish absorption & neglect. Had he not, after all, tried to be a kind & a generous husband? Had she not repulsed him over & over again?" (FL, 94). Doch der Sinneswandel kommt zu spät, Lord Breton stirbt unerwartet und Georgie ist "left alone" (FL, 98). Ihr Gesundheitszustand verschlechtert sich daraufhin zusehens, was sie veranlasst, an Guy Hastings zu schreiben und ihn um ein letztes Treffen anzuflehen. Bei ihrem Wiedersehen bittet sie den Geliebten kurz vor ihrem Tod tränenreich um Verzeihung: "I think [...] that the thought—which pursued me always & everywhere—of the wrong I did you, has killed me. [...] I shudder at the mere thought of my hard, silly selfishness. [...] I seemed to have been such a traitor to you, although you were the only man I ever loved!" (FL, 105).

Über Guy Hastings erfährt der Leser zunächst, wie verliebt dieser in Georgie ist, weshalb ihn auch ihr Schreiben, mit dem sie die Verlobung löst, völlig unvorbereitet trifft: "[H]e thought he knew the depths & shallows of her character, & though he was

not blind to her faults, he would never have accused her, even in the thought, of such unwarranted heartlessness" (FL, 19). Der Erzähler jedoch ist verwundert ob der Tatsache, dass sich Guy als "man about town" überhaupt die Fähigkeit "of really 'falling in love'" (FL, 19) bewahrt hat. Von der Liebe enttäuscht macht er sich auf den Weg nach Rom, um dort seiner künstlerischen Ader nachzugehen und Maler zu werden, "looking forward [...] to a long, dreary waste of life which was only one degree better than its alternative, the utter chaos of death," so der melodramatische Kommentar des Erzählers (FL, 30). Doch er kann Georgie nicht so schnell vergessen. Jack Egerton, Guys Freund, der den Protagonisten nach Italien begleitet hat, macht ihm deshalb Vorwürfe: "[S]ince you left London with me [...] you have been doing your best to shew what I have always said—that there is nothing like a woman for ruining a man's life. In short, you have been going rapidly to the dogs" (FL, 43). Einige Zeit später macht Guy die Bekanntschaft mit Madeline Graham, "thin, but well-built, & exquisitely blonde, with large blue eyes, almost infantine in their innocent sweetness" (FL, 59). Guy beginnt sich für sie zu interessieren, denn "he was in a better mood than he had been for many a day, & the bright morning air, the beautiful scenery, the sweet English face at his side, warmed him more & more into hearty enjoyment" (FL, 66). Obwohl er nicht in dem Ausmasse verliebt ist wie zuvor in Georgie, macht er Madeline einen Heiratsantrag, denn er sehnt sich nach "someone beside him to be cherished & worked for until death" (FL, 87).

Als er nach drei Jahren unerwartet einen Brief von Georgie erhält, in welchem sie ihn um ein letztes Treffen bittet, kommen in Guy die alten Gefühle wieder hoch: "Those heart-broken, pleading words seemed to melt away in an instant all the barriers of disappointment & wounded pride, & to wake up the old estranged love that was after all not dead—but sleeping!" (FL, 100). Am Totenbett von Georgie verzeiht er, was sie ihm angetan hat und verspricht, "to go back to a braver & a happier life" (FL, 107) mit Madeline. Doch "there are certain memories which time cannot kill, & change cannot efface" (FL, 111), sein Herz hat er mit Georgie begraben.

Eine melodramatische Nebenhandlung wird von Wharton als Kontrast zum Haupt Handlungsstrang angelegt, in der die Beziehung zwischen dem Bauernmädchen Teresina und ihrer grossen Liebe Matteo wegen finanzieller Probleme zum Scheitern verurteilt ist: "As in most of her later fiction, so in this early piece, fulfilling love between two people cannot take place in marriage" (Hoeller, *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction*, 42), denn die Ehe scheint für Wharton vornehmlich eine Institution kommerzieller Überlegungen zu sein.

Im Epilog erfährt der Leser allerdings von einer glücklicheren Verbindung. Jack Egerton, Guys Freund, fällt zunächst besonders durch seine Misogynie auf: "Woman is false" (FL, 28) ist seine erklärte Maxime. Als Guy beispielsweise wissen möchte: "Did a woman ever serve you so, Jack?" erwidert dieser in einer Art und Weise, die Whartons frühes Talent für Humor beweist: "No, [...] I never gave one of them a chance to do it. You might as well say, did I ever pick up a rattle-snake, let it twist round my arm & say: 'Bite!' No, decidedly not!" (FL, 28). Doch am Ende erfährt der Leser von einer unerwarteten Wendung in Jacks Leben:

[O]ur Bohemian Jack, who has come into a nice fortune in the course of these last years, & has also met with a pale, melancholy, fascinating French Marquise, who so far disturbed his cherished theories of misogynism, that a very quiet wedding was the result of their intimacy, & who now presides with a tact, a grace, & a dignity of which he may well be proud, at his friendly table (FL, 110).

Satirische Anklänge finden sich bei Wharton weiters in diesem Jugendwerk, wenn beispielsweise Georgies Mutter als "one of those meek, shrinking women who seem always overwhelmed by her clothes, & indeed by circumstances in general" (FL, 11) beschrieben wird. Als weiterer Beleg dient ein Dialog zwischen dem Protagonisten und seinem Freund:

When the door was shut, Guy relieved himself of, "I hate your confounded shopkeepers!" "Every man who buys my pictures is my brother," exclaimed Jack, dramatically, "whatever be his station in life!" "Odd—because I never knew one of your brothers to do such an ingenuous thing!" observed Guy, gathering up his brushes. "Guy, my boy! You're getting sarcastic." "Very likely. I am going to the deuce by grande vitesse." "Why don't you stop at a station by the way?" said Egerton, rising with a yawn from his easel. "It would be a pity to reach your destination so soon." (FL, 43)

Ironische Kommentare der Erzählinstanz, wenn Georgie sich z.B. "into the proper shade of pinkness" (FL, 26) weint, wechseln sich mit altklugen Bemerkungen oder Einwüfen ab, die die Konventionalität bzw. Sentimentalität der Hauptakteure verdeutlichen und kontrastieren: "When a man marries without falling in love he always has at hand an elaborate course of reasoning to prove beyond all doubt the advisableness

of the step he takes" (FL, 86), fügt der Erzähler hinzu, als Guy sich entschliesst, um Madelines Hand anzuhalten.

Andeutung spielen ebenfalls schon eine wesentliche Rolle hinsichtlich Whartons Erzählstil, als Exempel dient hierbei Georgies Spiegelbild, das ihre ausgeprägte Eitelkeit und Egozentrik verdeutlicht: "[S]he paused a moment before the pier-glass to smile back at the reflection of her trim figure in the dark folds of a faultless habit, & and crowned by the most captivating little 'topper' from under which a few brown curls *would* escape, despite the precaution which Georgie of course *always* took to brush them back into their place" (FL, 25; Hervorhebung original), oder der frühe Hinweis auf Teresinas späteres Unglück: "[I]t was the first year she had been hired as a model, & the miserable life had not yet rubbed off her girlish bloom" (FL, 41).

Die direkte Ansprache des Lesers macht die Exklusivität der von Wharton hier angewandten Erzählhaltung deutlich. So greift der Erzähler ein, nachdem Guy einen zweiten Brief von Georgie erhalten hat, in dem sie ihm ihre Verlobung mit Lord Breton bekannt gibt:

But here I propose to spare my reader. I suppose every lover raves in the same rhetoric, when his mistress plays him false, & when to you, Sylvia, or you, Damon, that bitter day comes, you will know pretty accurately how Guy felt & what Guy said. Let us, then, pass over an hour, & reenter our hero's domain with Jack Egerton, who, at about 11 o'clock, gave his sharp, short rap at the door of that sanctum (FL, 27).

In *Fast and Loose* dominiert noch der Dialog die narrativen Passagen, besonders in den ersten beiden Kapiteln, was Wharton später in *The Writing of Fiction* (1924) monieren wird. Dort schreibt sie:

Narrative, with all its suppleness and variety, its range from great orchestral effects to the frail vibration of a single string, should furnish the substance of the novel; dialogue, that precious adjunct, should never be more than an adjunct, and one to be used as skillfully and sparingly as the drop of condiment which flavours the whole dish (WF, 54 f).

Darüber hinaus steht Wharton vor der Schwierigkeit, die Illusion des Vergehens der Zeit überzeugend darzustellen, was sie Jahre später ebenfalls in ihren Betrachtungen zu Literaturtheorie und –praxis ansprechen wird:

The other difficulty is that of communicating the effect of the gradual passage of time in such a way that the modifying and maturing of the characters shall seem not an arbitrary sleight-of-hand but the natural result of growth in age and experience. This is the great mystery of the art of fiction. The secret seems incommunicable; one can only conjecture that it has to do with the novelist's own deep belief in his characters and what he is telling about them. [...] [H]e conveys this knowledge by some subterranean process as hard to seize in action as the growth of a plant (WF, 69 f).

So fällt dem Leser in *Fast and Loose* die Vorstellung nicht leicht, dass Guy Hastings junges Leben nach der Trennung von Georgie schon vorbei sein soll, "ruined" und "cursed" (FL, 53; 54), all seiner Möglichkeiten beraubt, wie Jack Egerton es Georgie gegenüber ausdrückt: "The wrong is on your side, & when I think of him, & of what he might have been, I cannot help telling you so" (FL, 54).

Die Novelle gliedert Wharton in siebzehn knappe Kapitel, die einzelnen Szenen mit detaillierter Beschreibung des Schauplatzes entsprechen und an Regieanweisungen eines Theaterstücks erinnern. So beginnt das erste Kapitel mit: "A dismal Autumn afternoon in the country. Without, a soft drizzle falling on yellow leaves & damp ground; within, two people playing chess by the window of the fire-lighted drawing room at Holly Lodge" (FL, 3). Kapitel sechs fängt ähnlich an:

A large studio on the third floor of a Roman palazzo; a room littered & crowded & picturesque in its disorderliness, as only a studio can be. A white cast of Aphrodite relieved by a dull tapestry background representing a wan Susannah dipping her foot in the water, while two muddy-coloured elders glare through a time-eaten bough; an Italian stove surmounted by a coloured sporting print, a Toledo blade & a smashed Tyrolean hat; in one corner a lay-figure with the costumes of a nun, a brigand, a sultana & a Greek girl piled on indiscriminately; in another an easel holding a large canvas on which was roughly sketched the head of a handsome contadina (FL, 37).

Jedes Kapitel ist betitelt und wird von einem Epigraphen gefolgt. Später bezog Edith Wharton sich noch öfter auf ihr eigenes frühes Werk, sowie auch auf *Lucile*, als eine Art "running joke" (Winner, "Convention and Prediction in Edith Wharton's *Fast and Loose*," 51). So dient in der Short story "The Muse's Tragedy" (1891) beispielsweise

Lucile als Anspielung auf den trivialen literarischen Geschmack der Protagonistin. In der Geschichte "April Showers" (1900) endet das Erstlingswerk einer jungen Schriftstellerin mit den romantischen letzten Zeilen aus *Fast and Loose*, während Wharton *Fast and Loose* auch als fiktiven Titel des als soziale Kritik intendierten Romans verwendet, den Paula Fetherel in der Short story "Expiation" (1903) nur mit Hilfe ihres Onkels, einem Bischof, zu einem Skandalerfolg verhelfen kann. Selbst die fiktiven Rezensionen zu Fetherels Buch erinnern an jene, die Wharton mit vierzehn Jahren ihrer ersten Novelle beigefügt hat (Stories, 381) und das Werk in die Tradition blosser Trivalliteratur stellen. Indem sie immer wieder auf ihr unveröffentlichtes Jugendwerk zurückkommt, parodiert sie damit explizit ihr eigenes Oeuvre (Olin-Ammentorp, "Female Models and Male Mentors in Wharton's Early Fiction," in Goldman-Price et al., *American Literary Mentors*, 92).

Besonders fällt auf, dass die junge Autorin sich mit einem männlichem Pseudonym sowie dem Einfließen französischer und italienischer Ausdrücke einen kosmopolitischen Anschein verleihen möchte. Realistische Anklänge finden sich hingegen beispielsweise in der Verarbeitung ihrer Eindrücke während einer Italienreise, welche in Whartons Autobiographie geschildert wird (BG, 30) und in die Beschreibung des Gartens der Villa Doria-Pamphili einfließen, der als Schauplatz für Guys Heiratsantrag an Madeline dient. *Fast and Loose* "meanders between realism, sentimentality, and satire," schreibt Hildegard Hoeller auch dementsprechend in *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction* (43).

Auch sind schon stilistische und thematische Eigenheiten erkennbar, die auf ihr späteres Oeuvre verweisen, so wird z.B. hier die Ironie des Schicksals interpretiert oder der Konflikt zwischen Pflichterfüllung und das Recht auf Selbstverwirklichung. Ein wiederkehrendes Thema bei Wharton wird vor allem die Darstellung der Frau als Gefangene der Gesellschaft sein, "trapped—by rules (such as double standard) not of her own devising, by a materialism that makes her only the chief ornament in her husband's establishment, and by a society that encourages her to remain a child, 'innocent' of reality and protected from life" (Wershoven, *The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton*, 16).

In dieser Novelle imitiert und parodiert sie romantische Erzählungen wie das für gewagt gehaltene *Goodbye Sweetheart* (1872) von Rhoda Broughton (FL, 117). Anleihen finden sich auch bezüglich der Namensgebung bei Charlotte Brontës *Jane Eyre* und *Villette* (Gilbert/Gubar, *No Man's Land*, Vol. 2, 127). Das Epigraph und der

Titel der Novelle stammen vom damals sehr populären Versroman *Lucile* (1860) des britischen Schriftstellers Robert Lytton, der ebenfalls unter einem Pseudonym, Owen Meredith, veröffentlicht worden ist. Wharton scheint jedenfalls von seinem Werk beeindruckt gewesen zu sein. Und so zitiert sie Lytton in ihrer Autobiographie mit:

Let Woman beware
How she plays fast and loose with human despair,
And the storm in Man's heart. (BG, 75)

Darüber hinaus lassen sich auch thematische Parallelen ziehen. So wird in *Lucile* ebenfalls eine Situation geschildert, in der einem Liebhaber der Laufpass gegeben wird, ausserdem stehen in beiden Werken zwei sich kontrastierende Frauentypen gegenüber, der dunkle, verführerische als Antagonismus zum blonden, häuslichen Typ (Winner, "Convention and Prediction in Edith Wharton's *Fast and Loose*," 59)

Wharton zeigt in *Fast and Loose* auch ihre Belesenheit, so zitiert sie beispielsweise Browning, Pope, Scott, Tennyson, Trollope und Thackeray (Winner, "Convention and Prediction in Edith Wharton's *Fast and Loose*," 55 f). In Anlehnung an ihre Vorbilder fällt hier der epigrammatische Stil auf und erinnert an die Prosa des 18. Jahrhunderts, genauso wie der Satzbau, in denen These und Antithese sich die Waage halten (Winner, "Convention and Prediction in Edith Wharton's *Fast and Loose*," 58). So erfährt der Leser über den Protagonisten Guy Hastings: "Meanwhile, he had enjoyed himself, made love to [Georgie], & lived neither better nor worse than a hundred other young men of that large class delightful for acquaintance, but dangerous for matrimony, whom susceptible young ladies call 'fascinating' & anxious mothers 'fast'" (FL, 20).

In *Fast and Loose* fungiert Wharton nicht nur als Verfasserin sondern auch als ihre eigene Kritikerin: im Anhang der Novelle finden sich drei von ihr verfasste Rezensionen, in denen sie den Stil amerikanischer und britischer Zeitschriften parodiert²⁰ und sich Fehler wie beispielsweise übertriebene Sentimentalität oder Farblosigkeit der Charaktere schonungslos vor Augen führt. Dies lasse laut Amy Kaplan schon Whartons frühen "sense of audience: the literary marketplace and the institution of criticism" (*The Social Construction of American Realism*, 73) erkennen.

²⁰ Frederick Wegener hat eine weitere seltene, bis dahin unveröffentlichte Parodie aus Edith Whartons Feder in *The Uncollected Critical Writings* (1996) aufgenommen: "More Love-Letters of an English Woman" aus dem Jahr 1901, als Reaktion auf *An English Woman's Love-Letters*, die anonym veröffentlicht und von Frederic Taber Cooper rezensiert worden sind. (289 - 291)

In diesen selbstverfassten Rezensionen identifiziert Wharton den Autor trotz des Pseudonyms David Olivieri als "sick-sentimental school girl" (FL, 117) und spricht sich generell gegen das sentimentale Genre aus, welches sie als Literatur der "rose-coloured spectacles" (BG, 293) bezeichnet, und möglicherweise zielt sie damit auch auf die "tasteless vulgarity of the critics who censor it" (Hoeller, *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction*, 50) ab.

Literaturkritiker konzentrieren sich bei einer Analyse von Whartons Erstlingswerk meist nur auf eben diese drei selbstverfassten Kritiken. So ist Cynthia Griffin Wolff der Meinung: "Ironically, the only hint that this is the work of a talented author comes in several 'reviews' of the novel that the girl wrote for her own amusement" (Wolff, *A Feast of Words*, 45). Amy Kaplan schliesst aus der Existenz dieser Rezensionen, Wharton wolle nicht mit der Tradition der Frauenliteratur in Verbindung gebracht werden (*The Social Construction of American Realism*, 73), während Candace Waid die von Wharton verfassten Besprechungen als Zeichen für ihre "condescending attitudes towards sentimentalism" (*Edith Wharton's Letters from the Underworld*, 8) betrachtet.

Wharton betrachte laut Hildegard Hoeller die Literatur als vornehmlich männliches Territorium, was sie schon früh mit der Verwendung eines männlichen Pseudonyms und besonders den drei beigegeführten Rezensionen beweise: "[T]rying to become a female writer means to encounter a male network of voices and powers in which it is so much easier to sell out or remain silent than to find a voice true to one's own vision. [...] Wharton furthermore shows that the reception of a text depends on its advertisement and its reviewers, not on its content" (Hoeller, *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction*, 93).

4. *Bunner Sisters* (1892)

Yes, the Furies might sometimes sleep, but they were there, always there in the dark corners, and now they were awake and the iron clang of their wings was in her brain (HM, 156).

Erst 1916 wurde *Bunner Sisters* im *Scribner's Magazine* und anschliessend in der Kurzgeschichtensammlung *Xingu and Other Stories* veröffentlicht, da zur Zeit der Fertigstellung der Novelle²¹ kein Verleger Interesse an einer Publikation zeigte, eine Veröffentlichung schien wegen der realitätsnahen Thematisierung von Drogenabhängigkeit und Gewalt in der Ehe als zu riskant. So hielt beispielsweise Edward Burlingame von Scribner's *Bunner Sisters* für durchaus gelungen, doch erklärte er, "the motif and the admirable detail and color of the story fail to carry its great length" (Lewis, *Edith Wharton: A Biography*, 66). Die Reaktionen der Kritiker auf *Bunner Sisters* fielen dementsprechend unterschiedlich aus, wie Patricia R. Plante in "Edith Wharton as a Short Story Writer" anmerkt:

The London *Spectator* considered it an example of Wharton's peculiar talent for dissecting unhappy or disagreeable natures, and the Springfield *Republican* was sure that it would rejoice her detractors rather than her friends; but many agreed with Francis Hackett of *The New Republic* that the novelette was permeated with sympathy in spite of the fact that it was pathetic to the point of painfulness. The New York *Times* rejoiced that Ann Eliza's starved life was portrayed with feeling and insight. (370)

Kritiker haben sich vor allem gefragt, wie Wharton sich ausserhalb ihres gewohnten Milieus so überzeugend bewegen konnte. Eine mögliche Antwort darauf gibt Lewis in seiner Biographie: eine regelmässige Kundin der Bunner Sisters, "the lady with puffed sleeves" (BS, 299), "appears from time to time, wearing a sweet sad smile [...]. One visualizes Edith Wharton paying occasional visits to a shop like that of the Bunner sisters, where her observant eye would record the details of the scene" (Lewis, *Edith Wharton: A Biography*, 67).

Ann Eliza, eine der beiden Bunner Schwestern, die wie etwa Gerty Farish in *The House of Mirth* oder Charlotte Lovell in *The Old Maid* den Prototyp der alten Jungfer

²¹ Laut Blake Nevius entstand die erste Fassung Ende 1891, Anfang 1892 (*Edith Wharton*, 124).

verkörpert, dient in dieser Novelle als *central consciousness*, ihre inneren Monologe offenbaren ihre Weltanschauung sowie ihre Gefühle und Ängste. Durch ihre Unerfahrenheit, ihre romantische Naivität und die vielen Entbehrungen werden die beiden Protagonistinnen empfänglich für die Avancen eines rätselhaften Fremden, Herman Ramy, der die sich ihm bietende Gelegenheit nutzt und auf Kosten der Schwestern in deren isolierte Welt eindringt und diese letztendlich zerstört. Für Elizabeth Ammons ist Ramy "a monster" (*Edith Wharton's Argument with America*, 14), aber auch "the catalyst that undermines what has been a fairly uncontentious and harmonious relationship" (Raphael, *Edith Wharton's Prisoners of Shame*, 95).

Judith Saunders sieht in "Ironical Reversals in Edith Wharton's *Bunner Sisters*" dieses Werk als Anti-Bildungsroman, da sich Prinzipien wie Opferbereitschaft, unvoreingenommene Liebe und Verzicht durch Ramys Einfluss ins Negative kehren (241), denn auch Ann Eliza wird, wie später auch Lily Bart, von der "emptiness of renunciation" (HM, 332) eingeholt werden.

Bunner Sisters spielt zur gleichen Zeit wie danach *The Age of Innocence*, also um 1870, "when society applauded Christine Nilsson at the Academy of Music" (BS, 285; AI, 3), jedoch in einem heruntergekommenen Viertel New Yorks und konzentriert sich vornehmlich auf die tragischen Konsequenzen, welche ironischerweise durch gute Absichten hervorgerufen werden können. Schon die Beschreibung des kleinen Ladens in einer Art *zooming-in* Technik, in welchem künstliche Blumen und andere selbstgefertigte Modewaren verkauft werden, lässt kommende Schatten auf der Zukunft der beiden Schwestern vermuten:

It was a small shop, in a shabby basement, in a sidestreet already doomed to decline; and from the miscellaneous display behind the window-pane, and the brevity of the sign surmounting it (merely "Bunner Sisters" in blotchy gold on a black ground) it would have been difficult for the uninitiated to guess the precise nature of the business carried on within. (BS, 285)

Ann Eliza und Evelina leben in einer Art symbiotischen Mikrokosmos und verdienen sich mit dem Laden ihren Unterhalt. Sie sind also nicht wie Damen der Mittel- und Oberschicht gezwungen zu heiraten, um in der Gesellschaft überleben zu können: "The Bunner sisters were proud of the neatness of their shop and content with its humble prosperity. It was not what they had once imagined it would be, but though it

presented but a shrunken image of their earlier ambitions it enabled them to pay their rent and keep themselves alive and out of debt; and it was long since their hopes had soared higher" (BS, 287). Ebensowenig wie die Aufmerksamkeit potentieller Neukunden zu gewinnen ist es den Bunnern bisher gelungen, das Interesse von Männern auf sich zu ziehen. Doch Ann Eliza ist in Anlehnung an das NT²² der Überzeugung: "[I]f we ask for more what we have may be taken from us" (BS, 305).

Zu Evelinas Geburtstag verschenkt Ann Eliza eine vergoldete Uhr, die die Schwestern in Folge mit dem Uhrmacher Ramy zusammenführt und ihn zu einem regelmässigen Gast werden lässt: "In the narrow lives of the two sisters such an episode was not to be underrated" (BS, 292). Ann Eliza erzählt aufgeregt von ihrem für sie abenteuerlichen Einkauf, als Dialog wiedergegeben, welcher laut Edith Wharton "reserved for the cluminating moments" sein sollte, "to emphasize the crises of the tale [...] and to give it as a whole a greater effect of continuous development" (WF, 55):

He was just the nicest man. I guess he's a German. I told him I couldn't give much, and he said, well, he knew what hard times was too. His name's Ramy–Herman Ramy: I saw it written up over the store. And he told me he used to work at Tiff'ny's, oh, for years, in the clock-department, and three years ago he took sick with some kinder fever, and lost his place, and when he got well they'd engaged somebody else and didn't want him, so he started this little store by himself. I guess he's real smart, and he spoke quite like an educated man—but he looks sick (BS, 291 f).

Wie später in *Ethan Frome* oder *The Spark* wird hiermit das Interesse auf eine enigmatische, schweigsame Figur gelenkt, hinter deren Geheimnis die Protagonisten zu gelangen suchen. So beginnt die Anwesenheit Ramys und seine morbide Anziehungskraft, die er auf die Schwestern ausübt, diese langsam zu entzweien und zu Rivalinnen um seine Gunst zu machen, obwohl sie nur wenig von seinem sozialen Hintergrund wissen. Darüber hinaus entwickelt sich eine Unzufriedenheit mit ihrem bisherigen Leben, besonders seitens Evelinas, die in Ramy ihre letzte Chance auf eheliches Glück sieht.

Ramys staubiges Geschäft wirft für Aussenstehende wie dem Leser ein eindeutiges Licht auf dessen Charakter und dient als Hinweis auf die späteren Ereignisse. Er lebt in einem "dingy room with a tumbled bed" (BS, 296). Doch Ann Eliza, die ihn wegen

²² "For to him who hath it shall be given; and he that hath not, even that which he hath shall be taken from

seines unerklärlichen Fernbleibens aufsucht, findet dafür sofort eine Entschuldigung: "[S]he did not judge the state of the shop severely, for Mr. Ramy had told her that he was alone in the world, and lone men, she was aware, did not know how to deal with dust" (BS, 295). Ramy macht einen kranken Eindruck und wird als roh und abstoßend beschrieben, doch die Protagonistinnen sind zu unerfahren, um etwaige Anzeichen richtig zu deuten. Sie sehen in ihm nicht das Individuum sondern ihre romantisch verklärte Wunschvorstellung von einem Mann, als "Male Incarnate" (Saunders, "Ironic Reversal in Edith Wharton's *Bunner Sisters*," 241):

His lips parted in a smile which showed a row of yellowish teeth with one or two gaps in it; but in spite of this disclosure Ann Eliza thought his smile extremely pleasant: there was something wistful and conciliating in it which agreed with the pathos of his sunken cheeks and prominent eyes. As he took the clock from Evelina and bent toward the lamp, the light fell on his bulging forehead and wide skull thinly covered with grayish hair. His hands were pale and broad, with knotty joints and square finger-tips rimmed with grime; but his touch was as light as a woman's (BS, 307).

Je mehr Ramy das Vertrauen der Schwestern erlangt, desto dubioser erscheint er dem Leser (Walton, *Edith Wharton: A Critical Interpretation*, 81). Schritt für Schritt geben die Bunnars ihre Eigenständigkeit auf, holen sich Rat in finanziellen Angelegenheiten und ordnen sich Ramys Autorität unter, "the sisters fell into the habit of saying to each other, in moments of uncertainty: 'We'll ask Mr. Ramy when he comes,' and of accepting his verdict, whatever it might be, with a fatalistic readiness that relieved them of all responsibility" (BS, 316 f).

Ironischerweise geht Ann Eliza davon aus, dass Ramy sich für die jüngere, hübschere Evelina interessiert, daher ist sie einigermaßen überrascht, als er ihr und nicht Evelina einen Heiratsantrag macht. Doch "full of the chill joy of renunciation" (BS, 315) lehnt sie zugunsten ihrer Schwester ab, für die sie instinktiv die Beschützerrolle übernommen hat. Sie scheint die wahren Beweggründe Ramys trotz des eher an einen Kuhhandel erinnernden Antrages ("I guess you're healthier than your sister, even if you are less sizeable," oder: "It ain't good for a man to live all alone, and eat noding but cold meat every day," und weiter: "And the dust fairly beats me" (BS, 334 f) sind nur einige der Komplimente, die er Ann Eliza zollt) nicht zu bemerken,

obwohl er ihr deutlich zu verstehen gibt, dass er nur eine billige Arbeitskraft sucht. Sie ist es, die Ramy ermutigt, sich um Evelina zu bemühen: "The elder sister's affection had so passionately projected itself into her junior's fate that at such moments she seemed to be living two lives, her own and Evelina's; and her private longings shrank into silence at the sight of the other's hungry bliss" (BS, 341). Evelina akzeptiert Ramys Antrag sofort, da sie weder die näheren Umstände kennt, noch vom Verzicht ihrer Schwester weiss. Infolge ihres vermeintlichen Glücks distanziert sie sich mehr und mehr von der älteren Schwester: "Evelina wanted her sympathy as little as her admonitions, and already [Ann Eliza] counted for nothing in her sister's scheme of life." (BS, 344)

Vielsagende Andeutungen einer Nachbarin, die vom tragischen Schicksal ihrer Cousine berichtet, greifen schon auf Evelinas Zukunft vor:

[Emma] married that apothecary over in Jersey City, though her mother appeared to her in a dream and told her she'd rue the day she done it, but as Emma said, she got more advice than she wanted from the living, and if she was to listen to spectres too she'd never be sure what she'd ought to do and what she'd oughtn't; but I will say her husband took to drink, and she never was the same woman after her fust baby (BS, 312).

Um herauszufinden, warum Ramy sich längere Zeit nicht gemeldet hat, begibt sich Ann Eliza zu seinem Laden und erlebt den Uhrmacher unter dem Einfluss von Opium. Er erkennt sie nicht sofort, starrt sie "with dull eyes" an und spricht "in a slow laboured way, as if he had difficulty in getting his words together" (BS, 325). Sie durchschaut zwar die Umstände seines Zustandes nicht, doch spürt sie, dass Ramy schwerwiegendere Probleme haben muss, die nichts mit Rheumatismus oder ähnlichem zu tun haben. Sie erzählt Evelina jedoch aus Furcht, sie könnte für eifersüchtig oder neidisch gehalten werden, nichts davon.

Ramy wird kurz nach seiner Heirat mit Evelina unerwarteter Weise eine Stelle in St. Louis angeboten, doch kann er seine Braut aus Mangel an finanziellen Mitteln angeblich nicht mitnehmen. Damit erreicht er, dass Ann Eliza angesichts Evelinas Kummer den frisch Verheirateten ihre letzten Ersparnisse und Reserven für einen Umzug überlässt, obwohl diese Trennung ein unerwarteter Schock für die ältere Schwester ist.

Evelinas Fortgang wirkt sich in der Folge negativ auf das Geschäft aus, und die Kunden bleiben fern. Ann Eliza ist einsamer als je zuvor:

Worst of all were the solitary meals, when she absently continued to set aside the largest slice of pie for Evelina, and to let the tea grow cold while she waited for her sister to help herself to the first cup. Miss Mellins, coming in on one of these sad repasts, suggested the acquisition of a cat; but Ann Eliza shook her head (BS, 352).

Aus dem spärlichen schriftlichen Kontakt kann Ann Eliza nur schliessen, dass ihre Schwester unglücklich ist und sie sich immer mehr entfremden. Als der Kontakt ganz abbricht, macht sich Ann Eliza vergeblich auf die Suche nach ihrer Schwester. Seit sie von einem früheren Arbeitgeber Ramys von dessen wahrem Leiden, seiner Drogenabhängigkeit erfahren hat, ist sie ernsthaft um das Wohlergehen ihrer Schwester besorgt. Wie später Kate Orme in *Sanctuary* erkennt Ann Eliza, "that the fair surface of life was honeycombed by a vast system of moral sewage" (Sanc, 150).

Als Evelina eines Tages unerwartet zu Ann Eliza in das inzwischen heruntergekommene Geschäft zurückkehrt, hofft diese auf die Wiederherstellung des früheren Zustandes ihrer schwesterlichen Beziehung. Ann Elizas Uneigennützigkeit hat sich - gänzlich gegen ihre Erwartungen - als Unglück für ihrer Schwester entpuppt: "Ann Eliza's altruism is Evelina's curse" (Goodman, *Edith Wharton's Women*, 145). Evelina liegt im Sterben, nachdem sie von Ramy misshandelt worden ist und ihr Baby verloren hat: "I've been to hell and back" (BS, 377). Egozentrisch wie eh und je kommt es ihr nicht in den Sinn, dass Ann Eliza ebenfalls einiges durchgemacht hat, "unconscious of any distress but her own, sat upright, shivering in Ann Eliza's hold, while she piled up, detail by detail, her dreary narrative" (BS, 378). Ann Eliza beginnt, wie viele von Whartons nachfolgenden Protagonisten, ihre "inherited principles which had guided her life" zu hinterfragen und muss, wie beispielsweise George Darrow in *The Reef* (1912) "the monstrousness of useless sacrifices" (R, 255) erkennen:

Self-effacement for the good of others had always seemed to her both natural and necessary; but then she had taken it for granted that it implied the securing of that good. Now she perceived that to refuse the gifts of life does not ensure their transmission to those for whom they have been surrendered; and her familiar heaven was unpeopled. She felt she could no longer trust in the goodness of God, and that if he was not good he was not God, and there was only a black abyss above the roof of Bunner Sisters (BS, 382).

Ann Eliza fühlt sich als Opfer der Willkür unkontrollierbarer Mächte und verliert jeglichen Glauben an Gerechtigkeit und moralische Prinzipien. Evelina sucht am Ende nicht bei ihr sondern bei einem katholischen Priester Trost und Beistand und negiert damit Ann Elizas bisherige Rolle als fürsorgliche, aufopferungsvolle Schwester. Desillusioniert muss sie erkennen, dass sie in ihrer Naivität der Auslöser der ganzen Tragödie gewesen ist, zu spät stellt sie fest: "For the poor, there exists no margin for error" (McDowell, *Edith Wharton*, 79). Der Verzicht auf ihr eigenes vermeintliches Glück zugunsten ihrer Schwester wird nicht belohnt: "Versed in the self-sacrificing ethos of local color fiction, Ann Eliza Bunner interprets the world with a deadly innocence and a willful insistence on what Wharton saw as its rosy light of romance, and she pays for her misreading in her naturalistically conceived fate" (Campbell, "Edith Wharton and the 'Authoresses,'" 180).

In der Schlusszene verheisst der Frühling "innumerable beginnings" (BS, 396), jedoch nicht für Ann Eliza, die den Laden aufgeben muss, nachdem sie all ihr Vermögen für die Hochzeit, die Krankheit und das Begräbnis ihrer Schwester verwendet hat und nun verzweifelt auf der Suche nach Arbeit ist.

Auffallend ist in dieser Novelle vor allem Whartons Einsatz von mehreren Symbolen. Für Hoffnung und erwachende Sexualität stehen die gelben Narzissen, die gegen Ende jedoch als Blumen von Evelinas Totenbett (BS, 389) negativ besetzt werden. Als sichtbares Symbol für die nachträglichen Erkenntnis dient Ann Elizas Erinnerung an eine Uhr in Ramys Laden, welche einen "Newfoundland dog with his paw on an open book" darstellt (BS, 326; 369). Zu diesem Zeitpunkt, den Wharton bewusst in die Mitte der Novelle stellt, hätte Ann Eliza die wahre Natur Ramys erkennen müssen, um das bevorstehende Unglück noch verhindern zu können. Der Uhrmacher ist kein Buch mit sieben Siegel, ganz im Gegenteil, doch Drogen sind nicht Teil des Bunnnerschen Mikrokosmos, und so sehen sie die Gefahr nicht, die von ihm ausgeht.

5. *The Touchstone* (1900)

We live in our own souls as in an unmapped region, a few acres of which we have cleared for our habitation; while of the nature of those nearest us we know but the boundaries that march with ours (T, 69).

Der Rezensent Harry Thurston Peck urteilt nach der Veröffentlichung dieser Novelle im *Scribner's Magazine*: "*The Touchstone* is not quite a novel, but represents that undefined and intermediate form of fiction which leads from the short story to the novel" (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 29). William Morton Payne bemerkt zwar im *Dial*: "It is a story that might easily have been told in fifty pages," doch fährt er fort: "Yet we would not spare from the story a single page, for the writer's art is so exquisite that not one of her pages seems superfluous" (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 37)

Wharton selbst erinnert sich in ihrer Autobiographie an folgende Anekdote zu diesem Werk:

[I]n 1900, I brought out my earliest attempt at a novel—a long tale, rather—[...], which was called "The Touchstone"—a quiet title carefully chosen for one of the quietest of my stories—had little success in America. John Lane bought the English rights, and thinking the title too colourless he renamed the book (naturally taking care not to consult me!) "A Gift from the Grave." This seductive but misleading label must have been exactly to the taste of the sentimental novel-reader of the day, for to my mingled wrath and amusement the book sold rapidly in England, and I have often chuckled to think how defrauded the purchasers must have felt themselves after reading the first few pages. (BG, 125 f)

In diesem Text wird nun der Leser mit Stephen Glennard bekannt gemacht, wie später auch Lawrence Selden, Newland Archer, Lewis Raycie oder Clement Spender ein junger "Dilettante" (1903), der unter der Zuneigung der berühmten Schriftstellerin Margaret Aubyn leidet, da er sie nicht erwidern kann. Nach deren Tod verkauft er ihre vergeblich an ihn gerichteten Liebesbriefe, um seine Heirat mit der ebenfalls mittellosen Alexa Trent finanzieren zu können. Obwohl Aubyn gewusst hat, dass ihre Beziehung zu Glennard nur eine platonische sein kann, schickt sie ihm leidenschaftliche Nachrichten aus ihrer europäischen Wahlheimat. Er erinnert sich an sie nur als "the poor woman of

genius with her long pale face and short-sighted eyes" (T, 21) und ist durch ihre Abreise sogar erleichtert, da ihm die Präsenz der talentierten Schriftstellerin stets ein Gefühl der intellektuellen Unterlegenheit vermittelt hat. Sein Gewissen beruhigt er mit der Rechtfertigung, "[a] personality as big as Margaret Aubyn's belongs to the world. Such a mind is part of the general fund of thought" (T, 61 f) und betrachtet ihre an ihn adressierten Briefe "as impersonal as a piece of journalism" (T, 33).

Glennards Ehe und Karriere als Anwalt sind erfolgreich. Die *Aubyn Letters* werden inzwischen durch die Bekanntheit der Schriftstellerin innerhalb kürzester Zeit zu Bestsellern, "one breathes it in like the influenza" (T, 59), bemerkt einer der Leser treffend, es werden sogar öffentliche Vorträge und Debatten über die "unloved letters" (T, 60) zum Wohle des "Home for Friendless Women" (T, 79) abgehalten. Glennard, der sich nie als Adressat und Nutzniesser der Briefe zu erkennen gegeben hat und sich im Gegensatz zu Aubyn seiner Anonymität sicher sein kann, quälen ob dieser entwürdigenden Situation bald Gewissensbisse, er fühlt sich "entrapped into a disadvantageous bargain. He had not known it would be like this:"

[H]is punishment henceforth would be the presence, the unescapable presence, of the woman he had so persistently evaded. She would always be there now. It was though he had married her instead of the other. It was what she had always wanted—to be with him—and she had gained her point at last (T, 54 f).

Zusätzlich wird der Druck auf ihn von aussen vergrößert, da er die negativen Reaktionen der Leser auf den unbekannten, der Liebe einer solchen Frau Unwürdigen nicht ignorieren kann. So muss er sich als "vulture" (T, 61) beschimpfen lassen, allerdings von denjenigen, die in den Briefen ebenfalls ein gefundenes Fressen entdecken. Sein Ärger richtet sich "against that mute memory to which his own act had suddenly given a voice of accusation" (T, 54). Schliesslich nimmt er Margaret Aubyn als die einzige "reality in a world of shadows" (T, 91) wahr. Glennard sieht sich gezwungen, sein beschämendes Verhalten zu überdenken, "he chafed at his own inadequacy, his stupid inability to rise to the height of [Aubyn's] passion. His egotism was not of a kind to mirror its complacency in the adventure. To have been loved by the most brilliant woman of her day, and to have been incapable of loving her, seemed to him, in looking back, derisive evidence of his limitations" (T, 21 f). Durch seine Schuldgefühle wird Aubyn für ihn wieder präsent, denn mit Hilfe der Briefe wird ihr sozusagen neues Leben eingehaucht.

Erst jetzt gesteht Glennard seiner Frau Alexa, um welchen Preis er ihre Heirat ermöglicht hat und gibt sich als herzloser Verräter und Nutzniesser einer unerfüllten und blossgestellten Liebe. Eine Leserin betrachtet die Briefe als "the woman's soul, absolutely torn up by the roots—her whole self laid bare; and to a man who evidently didn't care; who couldn't have cared" (T, 60). Glennard begreift schliesslich die ganze Tragweite seiner Entscheidung, Aubyns Korrespondenz der Öffentlichkeit preiszugeben. Schon beim Anblick der beiden Briefbände überkommt ihn ein Gefühl der Panik. Als er einen davon in die Hand nimmt, scheint dieser lebendig zu werden: "The little broken phrases fled across the page like wounded animals in the open.... It was a horrible sight... a *battue* of helpless things driven savagely out of shelter" (T, 65; Auslassungen original). Die Briefe werden zum Sinnbild seiner eigenen Schwäche und Unzulänglichkeit, er fühlt sich "overwhelmed by his consciousness of the ignored right path" (Hutchinson, "'Beyond' George Eliot?", 944). Dennoch versucht er weiterhin, anderen die Schuld an seiner Misere zu geben, nach Aubyn auch seiner Frau und Flamel, einem Bekannten, der ihm beim Verkauf besagter Briefe behilflich gewesen ist. In paranoider Manier bildet er sich ein, die "necessity of defending himself against the perpetual criticism of his wife's believe in him" (T, 72) nicht länger ertragen zu können.

Die Briefe veranlassen ihn jedoch schliesslich, sein Leben zu ändern. Er lernt die Verstorbene zu schätzen, sogar wegen der Briefe in gewisser Weise zu lieben und rettet dadurch auch seine inzwischen zerrüttete Ehe mit Alexa. Mit ihrer Hilfe sieht er die Hinterlassenschaft Aubyns letztendlich nicht mehr als Fluch sondern als Geschenk. Durch sein Schuldeingeständnis wird er zu einem moralisch verantwortungsbewussteren Menschen, der über sich hinauswächst durch die Erkenntnis, dass seine anmassende Haltung Frauen gegenüber zu revidieren ist, Aussprüche wie: "Genius is of small use to a woman who does not know how to do her hair" (T, 30), sollten der Vergangenheit angehören. Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts gebührt Respekt ebenso wie Anerkennung, sie verdienen es, nicht nur aufgrund ihrer Schönheit sondern auch ihrer inneren Werte wegen geschätzt und geliebt zu werden. Flamel's Erläuterungen bezüglich seines Verhältnisses zu Büchern kann als Metapher für Glennards Dilemma und seine anfänglich eindimensionale Beziehung zum weiblichen Geschlecht gesehen werden:

"Some men," Flamel irresistibly added, "think of books merely as tools, others as tooling. I'm between the two; there are days when I use them as scenery, other days when I want them as society; so that, as you see, my

library represents the makeshift compromise between looks and brains, and the collectors look down on me almost as much as the students." (T, 43)

Auch Glennard muss letztendlich zu einem solchen Kompromiss und tieferem Verständnis gelangen, um seine Fixierung auf Äusserlichkeiten, seine "obsession with looks and preference for surfaces" (Beer, *Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman*, 97) überwinden zu können.

Schuld ist das zentrale Motiv dieser Novelle, und vergleichbar mit dem Mörder in "The Tell-Tale Heart" von E. A. Poe wird auch Glennard von seinem schlechten Gewissen überwältigt: "He was rapidly losing all sense of proportion where the *Letters* were concerned" (T, 81). Als er seiner Frau die Tat gesteht, fühlt sich diese mitschuldig am Verrat, da ja ihre Ehe erst auf Kosten von Margarets Andenken zustande kommen konnte, ihre erste Reaktion auf das unrechtmässig erworbene Vermögen erinnert an Kate Ormes späteren Versuch in *Sanctuary*, die entstandene Schuld durch Rückzahlung zu mindern.

"[T]hrust into a garb of dishonor" (T, 75) wird Glennard jedoch zu einer reiferen Persönlichkeit und fühlt sich nun sogar zu der zurückgewiesenen Margaret hingezogen, "[a]ll that was feminine in her, the quality he had always missed" (T, 91) ist für ihn plötzlich erkenntlich. Sie übernimmt genauso wie später seine Frau Alexa Glennards moralische Führung und macht ihn durch seine Reue zu einem besseren Menschen: "The shame was deep, but it was a renovating anguish: he was like a man whom intolerable pain has roused from the creeping lethargy of death" (T, 91). Diese Umstände können als Triumph Aubyns aus dem Jenseits gesehen werden: "It was as though she had bought him with her blood" (T, 92). Wie sie trägt auch Alexa zu Glennards Sinneswandel bei: "Like a good therapist, Alexa modifies Glennard's desperate feat of being a permanently doomed sinner by offering him the analogy of early Christians who purified rather than destroyed heathen temples" (Erlich, *The Sexual Education of Edith Wharton*, 84).

Wharton konzipiert die Figuren von Margaret Aubyn und Alexa Glennard zwar zunächst als Antagonismen, durch "literariness and non-literariness, plainness and beauty, [...] public and private, unloved and beloved" (Beer, *Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman*, 93 f), vergleichbar mit anderen Protagonistinnen, wie beispielsweise May Welland und Ellen Olenska aus *The Age of Innocence*. Doch haben beide dieselbe Funktion in dieser Novelle, sie tragen beide auf

ihre Weise zur Besserung Glennards bei. So tauscht Glennard zwar schon früh das Foto Aubyns gegen jenes von Alexa aus, doch der Rahmen bleibt derselbe, ebenso wie seine unreifen Vorstellungen von der Frau an sich: "There are times when the constancy of the woman one cannot marry is almost as trying as that of the woman one does not want to" (T, 26), bemerkt Glennard noch zu Beginn der Novelle. Jedoch ändert er durch das Engagement der beiden Frauen am Ende seine Weltanschauung.

Glennard fungiert zunächst als blosser Kurier für Aubyns Korrespondenz und wird beschrieben als "the letter-box, the slit in the wall through which the letters passed to posterity" (T, 62). Erst nach Veröffentlichung der *Aubyn Letters* kann er diese verstehen und schätzen lernen: "In the retrospective light shed by the letters he was blinded to their specific meaning. [...] He knew, of course, that they were wonderful; that unlike the authors who give their essence to the public and keep only a dry rind for their friends, Mrs. Aubyn had stored of her rarest vintage for this hidden sacrament of tenderness. Sometimes, indeed, he had been oppressed, humiliated almost, by the multiplicity of her allusions" (T, 33).

Betont werden hier vor allem die moralischen und psychologischen Aspekte von Glennards Tat, der sich zweifach schuldig fühlt, erstens durch seine Unfähigkeit, Aubyns Liebe zu erwidern, und zweitens durch den Missbrauch ihrer Briefe. Nur durch die Hinterlassenschaft von Aubyns Korrespondenz kommt der Protagonist posthum dem Wesen der Schriftstellerin näher. Zuvor ist er dazu nicht fähig. Selbst am Schluss der Novelle muss seine Frau Alexa ihm die Bedeutung erklären: "Don't you see that you've never before been what she thought you, and that now, so wonderfully, she's made you into the man she loved?" (T, 117 f). So bemerkt denn auch Susan Goodman: "Although Margaret Aubyn's own life and work become the means of rehabilitations, the touchstone, for the Glennards' marriage, her greatest work of art ironically is a weak man" (Goodman, *Edith Wharton's Women*, 128).

Frühe Kritiker monieren die angebliche "flatness" ihrer Charaktere, doch in *The Writing of Fiction* verweist Wharton auf ihre Überzeugung, dass Situation "the main concern of the short story" sei und "character of the novel," und führt weiter aus: "Undoubtedly the characters engaged must be a little more than puppets; but apparently, also, they may be a little less than individual human beings" (WF, 37).

Die Gefahr eines Autors, zum öffentlichen Eigentum zu werden, behandelt Wharton auch in der Kurzgeschichte "Copy" von 1900, in der zwei erfolgreiche Schriftsteller, Mrs. Dale und Mr. Ventnor, jeweils vom anderen ihre alten Liebesbriefe zurückfordern

(s. Eaton, "Publicity and Authorship," 7). Die Frage, ob nun der Empfänger oder Absender der Eigentümer eines Briefes ist, können sie nicht befriedigend lösen, daher entschliessen sich die beiden letztendlich zum Verbrennen der Briefe anstatt sie in ihren Memoiren zu verwenden.

Eine ähnliche Situation wird auch in "Pomegranate Seed" (1931) geschildert, in dieser Geistergeschichte bedrohen plötzlich auftauchende Briefe der bereits verstorbenen ersten Gattin die zweite Ehe von Kenneth Ashby (Stories, 197 ff). Interessant ist der Vorgriff auf diese Kurzgeschichte in *The Touchstone*, *Pomegranate Seed* ist nämlich der imaginäre Titel eines Werkes der verstorbenen Schriftstellerin Mrs. Aubyn (T, 67).

6. *Sanctuary* (1903)

Life is always either a tight-rope [sic] or a feather-bed.—Give me the tight-rope.

Diary 1924 - 1934 (Yale)

In *Sanctuary* wird ein ähnlicher moralischer Konflikt wie in *The Touchstone* behandelt, in dem die Frau die Rolle der moralischen Instanz für die männlichen Mitglieder ihrer Familie übernimmt. Der Fokus liegt auf den internen ethischen Konflikt zwischen einem matriarchalen Wertesystem und dem Kapitalismus, welcher wettbewerb- und erfolgsorientiert ist (vgl. Darwins *survival of the fittest*).

Kritiker haben dieses Werk in ihren Analysen meist vernachlässigt, so bezeichnet beispielsweise Cynthia Griffin Wolff es am Rande in einer Fussnote als "really bad little novel" (*Feast of Words*, 94, Fussn. 51), dem Wharton selbst nichts hätte abgewinnen können, und auch R. W. B. Lewis beschreibt diese *novella* als "a relatively undistinguished piece of fiction" (*Edith Wharton: A Biography*, 123). "This is feminine self-sacrifice gone berserk," ist die Meinung von Elizabeth Ammons (*Edith Wharton's Argument with America*, 21), während Janet Beer das Werk wegen dessen "innovative treatment of the question of the moral work of women in the culture" lobt (Beer, *Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman*, 99). Lev Raphael betrachtet in *Edith Wharton's Prisoners of Shame* (1991) nicht Kate Ormes Gründe für eine Heirat als problematisch, sondern kritisiert "its inappropriately happy ending" (39). Sie stossen damit in dasselbe Horn wie die Zeitgenossen Whartons nach Erscheinung des Werkes im *Scribner's Magazine*. Ein Rezensent des *Independent* meint:

[T]his is the kind of book a woman writes when she conceives her characters all walking upon moral margins too narrow to be quite comfortable. And it does not demonstrate the growth of principles and manly stamina so much as it does a beautiful, tender sentimentality peculiar to women, whether they are writers, mothers or missionaries (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 71).

Im *Munsey's Magazine* urteilt der Rezensent drastischer: "*Kate Orme's* reasons for marrying *Denis Peyton* came perilously near absurdity" (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 76, Hervorhebungen original).

In einem Brief von 1931 sieht Wharton selbst *Sanctuary* als das "quietest and most sotto voce" ihrer Werke (Yale), dessen *donnée* für Denis' Halbbruder Arthur, der Auslöser für Kates Mission, schon in Whartons eigener Familiengeschichte angedeutet wird, wie in ihrer Autobiographie zu lesen ist (Erlich, "The Female Conscience in Edith Wharton's Shorter Fiction: Domestic Angel or Inner Demon?" in: Bell, *The Cambridge Companion to Edith Wharton*, 110):

George Alfred—and some woman! From what heights had she fallen with him, to what depths dragged him down? For in those simple days it was always a case of "the woman tempted me." [...] The vision of poor featureless unknown Alfred and his siren, lurking in some cranny of my imagination, hinted at regions perilous, dark and yet lit with mysterious fires, just outside the world of copy-book axioms, and the old obediences that were in my blood; and the hint was useful—for a novelist (BG, 24 f).

Die Protagonistin Kate Orme, durch deren Augen der Leser die Ereignisse miterlebt, wird aus ihrer Illusion von einer heilen Welt gerissen, nachdem sie erfährt, dass ihr Verlobter für den Tod zweier Menschen indirekt verantwortlich ist, um das Familienerbe zu retten. Ähnlich wie der Mörder in E.A. Poes "The Tell-Tale Heart" versucht die Gesellschaft familiäre Übel vor den Augen der Öffentlichkeit zu verheimlichen: "The best way of repairing a fault was to hide it: to tear up the floor and bury the victim at night. Above all, no coroner and no autopsy!" (Sanc, 149).

Kate entwickelt daraufhin eine kritische Sichtweise gegenüber dieser Gesellschaft: "But hitherto she had been some young captive brought up in a windowless palace whose painted walls she takes for the actual world. Now the palace had been shaken to its base, and through a cleft in the walls she looked out upon life" (Sanc, 131). Nachdem Kate ihre Lage analysiert, wird sie sich über die eingeschränkte Rolle, die sie als Frau zu spielen hat, bewusst und geht den einzigen möglichen Weg, um als Ehefrau und Mutter etwas bewegen zu können und sich nicht passiv der Gesellschaft und ihren Konventionen zu ergeben. Kate heiratet letztendlich, aber nicht um ihren Mann zu ändern, sondern um Peytons eventuelle Nachkommen vor ebensolcher moralischer Unvollkommenheit zu bewahren, denn sie glaubt, "she might expiate and redeem his fault by becoming a refuge from its consequences" (Sanc, 152). Die Plausibilität von Kates Motivation versucht Wharton mit "the mysterious primal influences, the sacrificial instinct of her sex, a passion of spiritual motherhood that made her long to fling herself between the unborn child and its fate" (Sanc, 153) zu begründen.

Schliesslich gelingt es ihr tatsächlich nach Jahren zu verhindern, dass ihr Sohn Dick trotz grosser Versuchung den gleichen Fehler wie der Vater begeht, und von einem Betrug abstand nimmt, indem sie als Vorbild fungiert und ihn wortlos während seines stillen Ringens mit sich selbst unterstützt. Dick bestätigt dies: "If you'd said a word—if you'd tried to influence me—the spell would have been broken. But just because the actual *you* kept apart and didn't meddle or pry, the other, the you in my heart, seemed to get a tighter hold on me" (Sanc, 209 f). Hätte er jedoch ohne die jahrelange moralische Unterstützung seiner Mutter allein die richtige Entscheidung getroffen? Denn "[l]ike secret writing in lemon juice, which is invisible until exposed to heat, the absent Denis Peyton's presence in Dick's moral structure appears when Dick feels the heat of desperation over his success as an architect," wie Angela Salas richtig bemerkt ("Ghostly Presences: Edith Wharton's *Sanctuary* and the Issue of Maternal Sacrifice," 130). Bei der ersten sich bietenden Gelegenheit scheinen die Gene des Vaters überhand zu nehmen und Dick zum Plagiator werden zu lassen: "Mrs. Peyton had been sitting alone with these thoughts for the greater part of the afternoon, and dusk was falling when Dick entered the drawing-room. In the dim light [...] he came upon her almost startingly, with a revival of some long-effaced impression which, for a moment, gave her the sense of struggling among shadows. She did not, at first, know what had produced the effect, then she saw that it was *his likeness to his father*" (Sanc, 177; meine Hervorhebung).

Dick versucht zunächst, den unausgesprochenen Vorwürfen seiner Mutter mit Ausflüchten zu begegnen und sie damit auf Abstand zu halten, wie es parallel dazu sein Vater Jahre zuvor getan hat: "She felt in every fibre that a crisis in her son's life had been reached, that the act now before him would have a determining effect on his whole future. The circumstances of her past had raised to clairvoyance her natural insight in human motive, had made of her a moral barometer responding to the faintest fluctuation of atmosphere, and years of anxious meditation had familiarized her with the form which her son's temptations were likely to take" (Sanc, 179).

Als moralischen Kontrast zur Protagonistin führt Wharton im ersten Teil Mrs. Peyton Senior ein, die im zweiten Teil von Miss Verney in ihrer Funktion abgelöst wird. So stellt sich heraus, dass paradoxerweise sie die einzige in ihrer gesamten Umgebung ist, die das moralische Dilemma und dessen Auswirkungen auf die Gesellschaft zu erkennen scheint, vielleicht gerade deshalb, weil sie behütet von allem Unbill aufgewachsen ist. Frauen stehen innerhalb der von der Gesellschaft gesteckten Grenzen nur wenige Optionen zur Verfügung, sie geniessen nur unzureichend Bildung,

doch ihr Vermögen ist abgesichert, denn das Finanzielle scheint wichtiger als die Person zu sein. Die Einschränkungen, mit denen amerikanische Frauen von damals leben mussten, verwandeln sie, wie später in *The Age of Innocence* von Wharton beschrieben werden wird, in eine Art "Kentucky cave-fish, which had ceased to develop eyes because they had no use for them" (AI, 82). Kate nimmt jedoch diese Herausforderung an, um ihren Einfluss geltend machen zu können, obwohl sie sich "outside the possibility of direct action and in a secondary rôle" befindet (Beer, *Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman*, 101).

Zwar ist Kate vom moralischen Fehltritt ihres Verlobten geschockt. Aber weitaus grösser ist ihre Bestürzung, als sie von ähnlichen Vorgehensweisen in ihrer eigenen Familie erfährt, dass solche Missetaten auch noch wissentlich zum Wohl der Familie, und in weiterer Folge zum Wohl der ganzen Gesellschaft, gebilligt werden, denn "the appearance of propriety is prized above propriety itself" (Salas, "Ghostly Presences: Edith Wharton's *Sanctuary* and the Issue of Maternal Sacrifice," 127; Hervorhebung original). Um dem "vast system of moral sewage" (Sanc, 150) innerhalb ihrer Gesellschaft entgegenwirken zu können, isoliert sie sich und ihr Kind, um keine schädlichen Einflüsse aus der Umgebung einzulassen: "Her small means, and the care of the boy's education, served the widow as a pretext for secluding herself in a socially remote suburb, where it was inferred that she was expiating, on queer food and in ready-made boots, her rash defiance of fortune. Whether or not Mrs. Peyton's penance took this form, she hoarded her substance to such good purpose that she was not only able to give Dick the best of schooling, but to propose, on his leaving Harvard, that he should prolong his studies by another four years at the Beaux Arts" (Sanc, 156 f).

Ihr Einsatz wird belohnt, als ihr Sohn als Erwachsener der Versuchung widersteht, sich Unterlagen eines verstorbenen Freundes für einen Wettbewerb und somit die Anerkennung einer skrupellosen Frau anzueignen. Trotz der moralischen Schwäche seitens des Vaters und Grossvaters hat er sich unter der Anleitung seiner Mutter zu einem verantwortungsbewussten Menschen entwickelt. Kate überzeugt nicht nur ihren Sohn sondern auch den Leser durch ihre Stärke und den Willen, ihren Teil zu einer Verbesserung der Gesellschaft beizutragen.

Dennoch fällt die fast obsessive, neurotische Liebe zu ihrem Sohn auf. Ist Dick letztendlich immun gegen neuerliche Korruption? Whartons Ironie lässt dies bezweifeln: "The blinds were drawn again on the ugly side of things, and life was resumed on the usual assumption that no such side existed" (Sanc, 124).

Die Schlusszene ähnelt jener in *Touchstone* und erinnert Gloria C. Erlich an Henry James: "The *Pietà*-like tableau of Dick limp in the arms of his mother recalls the final moment of James's *Turn of the Screw*, in which the governess holds the lifeless body of the boy for whose soul she believed she had been fighting. Kate Peyton has exorcised from her son his paternal heritage and the influence of his fiancée, but has she helped him become a man or retained him as a boy?" ("The Female Conscience in Edith Wharton's Shorter Fiction: Domestic Angel or Inner Demon?" in: Bell, *The Cambridge Companion to Edith Wharton*, 114). Elizabeth Ammons zweifelt ebenfalls an Kates Triumph: "The subtext says that this woman, who has no identity independent of her son, has thrown her life away" (*Edith Wharton's Argument with America*, 21).

Der Zeitsprung zwischen der Vorgeschichte und der Haupthandlung unterstreicht den Fokus auf die Krisensituationen des ersten und zweiten Teiles, indem die Auswirkungen des ersten auf den zweiten geschildert werden. Der Kampf um Dick Peyton zwischen seiner Mutter und seiner Verlobten ist die Wiederholung des Machtkampfes zwischen Kate und ihrer späteren Schwiegermutter zu Beginn der Erzählung. Der erste Teil handelt von der jungen Kate Orme, die von der Korruption innerhalb ihrer Gemeinschaft geschockt ist. Der zweite Teil spielt lange nach dem Tod Denis Peytons und konzentriert sich auf die Beziehung zwischen Kate und ihrem inzwischen erwachsen gewordenen Sohn Dick. Kate fungiert in dieser *novella* sowohl als "intrusive mother" als auch als "moral barometer" (Erlich, "The Female Conscience in Edith Wharton's Shorter Fiction: Domestic Angel or Inner Demon?" in: Bell, *The Cambridge Companion to Edith Wharton*, 108).

In der Kurzgeschichte "The Lamp of Psyche" (1895) ist die Protagonistin Delia Corbett aufgrund einer Entdeckung ebenfalls von ihrem Mann desillusioniert, woraufhin sich ihre "passionate worship" in eine "tolerant affection" wandelt (Stories, 329), während in "The Quicksand" (1904) das zentrale Dilemma aus anderer Sichtweise dargestellt wird: Mrs. Quentin, Witwe des Besitzers eines äusserst erfolgreichen Skandalblattes, steht vor der Option, ihren Einfluss auf die zukünftige Schwiegertochter geltend zu machen, damit diese den skrupellosen Sohn, der ganz nach seinem Vater zu geraten scheint, trotz aller Bedenken doch noch ehelicht. Sie entscheidet sich jedoch letztendlich dagegen und beschwört Hope Fenno, nicht den gleichen Fehler wie sie zu begehen (Papke, *Verging on the Abyss*, 112).

7. *Madame de Treymes* (1906)

French habits and manners have their roots in a civilisation so profoundly unlike ours—so much older, richer, more elaborate and firmly crystallised—that French customs necessarily differ from ours [...]; and we must dig down to the deep faiths and principles from which every race draws its enduring life to find how like in fundamental things are the two people whose destinies have been so widely different. (FW, 16)

Dieses Werk "was the first fruit of her dip into Parisian society, and that contradictory world is appraised with a discerning eye," urteilt R.W.B. Lewis (*Edith Wharton: A Biography*, 164). Im Vordergrund steht das typisch amerikanische Spannungsverhältnis zwischen Konvention und Emotion, der kulturelle Unterschied zwischen dem neuen, naiven Amerika²³ und dem alten, raffinierten Europa. Diese Thematik wurde schon von so manchem Schriftsteller bearbeitet und taucht im besonderen bei Henry James in *The American* (1877), *Daisy Miller* (1878) oder in *The Golden Bowl* (1904) auf. Jedoch stehen bei Wharton nicht moralische Überlegungen wie bei James im Vordergrund, sie stellt das Wesen der unterschiedlichen Kulturkreise in den Mittelpunkt, damit die Individualität der involvierten Personen und deren Erkenntnisgewinn am Ende deutlicher hervortreten. Im Gegensatz zu James verzichtet Wharton nicht auf "all the *human fringes* we necessarily trail after us through life" (BG, 191; Hervorhebung original). So werden die psychologischen Auswirkungen der Geschehnisse ausführlich behandelt, Thema und Charaktere können sich sukzessive entfalten, während der Handlungsverlauf selektiv dargestellt wird.

Aus der Perspektive Durhams, einem reichen Amerikaner mit strikten Moralvorstellungen, der Schwierigkeiten hat, die europäische Kultur und ihre Kodes zu interpretieren, erfährt der Leser von der komplexen moralischen Solidarität innerhalb der französischen Gesellschaft, der man als Aussenseiter kaum gewachsen ist. Durham fällt vor allem als aufmerksamer Beobachter auf, der der Leserschaft auch Einblick in die Charaktere von Madame de Treymes und Fanny de Malrive gewährt. Fanny ist wie viele Protagonistinnen Whartons in einer unglücklichen Ehe gefangen und hat Angst vor dem Einfluss ihrer französischen Familie. Sie zögert, sich wieder zu verheiraten,

²³ "What a horror it is for a whole nation to be developing without the sense of beauty, & eating bananas for breakfast." Edith Wharton an Sara Norton, 1904 (Letters, 93).

denn ihre oberste Priorität ist ihr Sohn, der ähnlich wie in *Sanctuary* vor dem schlechten Einfluss seines Vaters und darüber hinaus vor der moralischen Korruption seitens der Pariser Gesellschaft bewahrt werden muss, denn "we are of different races, with a different point of honour" (MT, 272), wie ihre Schwägerin Madame de Treymes bemerkt. Deshalb möchte Fanny auch ihr Kind schützen: "I can't, in imagination, surrender even the remotest hour of his future; it is because, the moment he passes out of my influence, he passes under that other—the influence I have been fighting against every hour since he was born!" (MT, 220 f). Durham, ein alter Bekannter aus New York, verliebt sich bei einem Wiedersehen in Paris in Fanny und möchte sie aus ihrer misslichen Lage befreien. Doch diese will eine Scheidung nur riskieren, falls die Familie ihres Mannes ihr keine Schwierigkeiten bereitet oder einen öffentlichen Skandal riskiert.

Fannys Schwägerin, Madame de Treymes, scheint, da sie sich in einer ähnlichen Situation befindet, Verständnis für deren Lage zu haben. Sie lädt Durham zu sich ein, wo er einen ersten Eindruck der Komplexität des Problems bekommt und sich von der Strenge und Härte Faubourgs überzeugen kann, Schauplatz und Personen scheinen eine feindseelige Haltung ihm gegenüber anzunehmen. Durham fühlt sich umgeben von:

[A]miably chatting visitors, who mostly bore the stamp of personal insignificance on their mildly sloping or aristocratically beaked faces, [who] hung together in a visible closeness of tradition, dress, attitude and manner, as different as possible from the loose aggregation of a roomful of his own countrymen. Durham felt, as he observed them, that he had never before known what "society" meant; nor understood that, in an organized and inherited system, it exists full-fledged where two or three of its members are assembled. (MT, 241)

Alte Traditionen manifestieren sich in Gebäuden, der Einrichtung und den Personen. Obwohl Durham vor diesem Treffen Informationen eingeholt hat, ist er der verklausulierten Art der Franzosen nicht gewachsen und übersieht Madame de Treymes Signale, die ihn vor den zu erwartenden Scheidungsmodalitäten warnen sollten. Er besitzt die Gabe, zwischen den Zeilen zu lesen, jedoch nicht. Er wiegt sich deswegen schon halb im Glauben, Madame de Treymes auf seine Seite gezogen zu haben: "For, after all, he had some vague traditional lights on her world and its antecedents; whereas to her he was a wholly new phenomenon, as unexplained as a fragment of meteorite dropped at her feet on the smooth gravel of the garden-path they were pacing" (MT,

424). Obwohl Madame de Treymes ihm deutlich zu verstehen gibt: "[W]ith us family considerations are paramount" (MT, 245), misst er diesem Ausspruch zu wenig Bedeutung zu.

Bei einem weiteren Gespräch mit Madame de Treymes ist Durham geschockt, als er begreift, was von ihm im Gegenzug für ihre Hilfe erwartet wird. Er soll sich nämlich das Recht Fanny zu heiraten, erkaufen, indem er die Schulden von Madame de Treymes Liebhaber begleicht. Sein Ehrgefühl hindert ihn jedoch daran, diesen Preis zu zahlen und berichtet seiner Verlobten, dass seine Bemühungen, eine Verbündete für ihre Sache zu gewinnen, gescheitert wären.

Nachdem sich Durham mit seinem Fehlschlag schon abgefunden hat, ist er umso überraschter von der Nachricht, dass Fannys Gatte nun doch wider Erwarten in eine Scheidung einwilligt. Er lässt sich vom Optimismus seiner zukünftigen Frau anstecken und verlässt während der Erledigung der Formalitäten die Stadt. Vor seiner Abreise trifft er jedoch nochmals auf Madame de Treymes, wobei er sich für sein Verhalten ihr gegenüber entschuldigen und ihr für ihre offensichtliche Hilfe danken möchte. Diese versichert ihm, sie hätte den Lohn für ihre Mühe schon erhalten, was sie aber nicht näher ausführt. Ihre Worte deuten (wie auch der Hinweis auf den Wechsel der Jahreszeiten) die auf Durham und Fanny wartenden Unannehmlichkeiten an, von denen die beiden jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nichts ahnen.

Als Durham nach Paris zurückkehrt, ist Fannys Scheidung noch nicht rechtskräftig und so stattet er ihrer Schwägerin einen Besuch ab. Bei dieser Gelegenheit zeigt sich Madame de Treymes von Durhams Prinzipien beeindruckt, als sie erfährt, dass er ihre finanziellen Forderungen bzw. ihren Erpressungsversuch für sich behalten hat. Daher gesteht sie ihm nun die volle Wahrheit: nach französischem Recht wird Fannys Sohn nach der Scheidung bei einer erneuten Heirat nicht bei seiner Mutter bleiben können, er wird der Obhut der Familie überantwortet werden, was von Anfang an so geplant gewesen sei. Auf Durhams Reaktion, er könne unter diesen Umständen niemals seine Beziehung zu Fanny fortführen, weist Madame de Treymes auf die Möglichkeit hin, sie könnte wiederholt gelogen haben, Durham solle ihr nicht trauen: "I tell you I'm false to the core" (MT, 281), doch diesmal hat Durham seine Lektion gelernt, er weiss nun, woran er ist und muss Fanny dem Jungen zuliebe aufgeben.

Schon zu Beginn wird die Gegensätzlichkeit von der alten und der neuen Welt, von Paris und New York in den Mittelpunkt gestellt. Franzosen sind nicht nur ihrer Familie und den Traditionen gegenüber verpflichtet, sondern auch ihrem historischen Erbe, die Gesellschaft in Amerika unterscheidet sich also in diesem Punkt von derjenigen in

Frankreich: "[H]e had never before known what 'society' meant" (MT, 241), muss dementsprechend auch Durham bald erkennen.

Wharton gruppiert hier zehn Kapitel symmetrisch um das fünfte, welches das Zentrum der Geschichte darstellt und gemeinsam mit dem Schluss den Schwerpunkt bildet. Von unbeschwerter Lebensfreude wandelt sich die Atmosphäre unterstützt durch den Wechsel der Jahreszeiten zu Tristesse und Hoffnungslosigkeit.

Als Symbol für das Verhältnis zwischen Amerikanern und Franzosen werden von Wharton die "*ventes de charité*" (MT, 235) geschildert, bei denen ahnungslose Amerikaner von den Einheimischen übervorteilt werden und grosse Summen ausgeben, in der blossen Hoffnung, irgendwann einmal von der französischen Aristokratie zum Tee eingeladen zu werden (Walton, *Edith Wharton: A Critical Interpretation*, 69). Französische Frauen geniessen im Kontrast zu den äusserlichen Restriktionen grössere sexuelle Freiheiten, solange sie diese im Verborgenen ausleben und damit nicht an die Öffentlichkeit treten.

Die dramatisch gesteigerten Dialoge zwischen Durham und Madame de Treymes erinnern an ein "fencing match" (Pennell, *Student Companion to Edith Wharton*, 57), welches mit Worten ausgetragen wird, der Schlagabtausch ist jedoch eher einseitig und endet zugunsten von Madame de Treymes, denn der Amerikaner und die Französin sind bei diesem Duell keine gleichwertigen Opponenten.

Der Fokus liegt hier wie später auch in *The Old Maid* oder *Her Son* auf dem eingeschränkten Handlungsradius der Frau, der sich durch eine Mutterschaft weiter verringert und durch die Erwartungshaltung der Gesellschaft bestätigt wird. Indem sich Wharton auf die psychologische Spannung zwischen den einzelnen Figuren konzentriert und Wert auf eine dramatische Darstellung des Konflikts legt, gewinnt die *novella* an Tiefe. Im Laufe der Erzählung tritt Fannys Konflikt zugunsten Durhams Dilemma in den Hintergrund, denn Fannys Zukunft wird mehr und mehr von Madame de Treymes' und Durhams Entscheidungen bestimmt, während sie selbst nur noch eine passive Rolle übernimmt.

Ironischerweise hätte Durham schon während der gemeinsamen New Yorker Vergangenheit Gelegenheit gehabt, Fanny einen Heiratsantrag zu machen, doch er gesteht sich selbst ein, dass sie erst jetzt für ihn attraktiv geworden ist, denn "there were, with minor modifications, many other Fanny Frisbees; whereas never before, within his ken, had there been a Fanny de Malrive. [...] She was the same, but so mysteriously changed! And it was the mystery, the sense of unprobed depths of initiation, which

drew him to her as her freshness had never drawn him" (MT, 228 f).²⁴ Fanny wandelt sich von der amerikanischen Durchschnittsschönheit zu einer in Europa gereiften, faszinierenden Persönlichkeit, wie auch später Ellen Olenska in *The Age of Innocence*.

Madame de Treymes wird dementsprechend von Wharton als faszinierende und mysteriöse Figur dargestellt, die für Durham wegen ihrer Herkunft aus einem anderen Kulturkreis schwer einzuschätzen ist. Auch für die Französin ist die amerikanische Weltanschauung Neuland, doch weiss sie im Gegensatz zu Durham besser damit umzugehen. Sie erkennt die Schwachstellen des Amerikaners und versteht es, ihren Vorteil aus dessen Unerfahrenheit zu ziehen. Durhams grösstes Problem liegt in der Kommunikation, denn die Art und Weise, wie Madame de Treymes sich ihm mitteilt, ist nicht nur einmal mehr als doppeldeutig: "Was she threatening him or only mocking him? Or was this barbed swiftness of retort only the wounded creature's way of defending the privacy of her own pain?" (MT, 265) fragt sich der Protagonist nicht zum ersten Mal. Mit ihrer Ausdrucksweise manipuliert die Französin den Amerikaner, indem sie Informationen verschleierte, umformuliert oder ganz einfach für sich behält. Trotz der starken Verpflichtung ihrer Familie gegenüber scheint sie am Ende wie Durham zu versuchen, das Richtige zu tun: "I have learned also—my life has been enlarged. You see how I have understood you both. And that is something I should have been incapable of a few months ago" (MT, 273), gesteht Madame de Treymes Durham in ihrem letzten Gespräch.

Zeitgenössische Kritiker bezeichneten diese *novella* als "an absolutely flawless and satisfying piece of workmanship" bzw. als "miracle of condensation," indem es Wharton vortrefflichen gelungen wäre, auf die Form eines langen Romans zu verzichten und trotzdem die Essenz der Situation zu bewahren (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 141 f). Die Konzentration auf nur drei Charaktere sowie die konsequente Einhaltung der Perspektive verleihen dem Werk Einheit.

Besonders erwähnenswert ist in diesem Werk die Onomastik: der Name Malrive deutet schon auf Fannys Schicksal voraus, er ist wie ein Ohmen, denn Fanny wird durch ihre Heirat mit einem französischen Aristokraten, vergleichbar mit der Figur Ethan Frome, "a prisoner for life" (EF, 134), falls sie ihren Sohn nicht aufgeben will. Der Name Treymes erinnert, besonders in Anlehnung an eine englisch-amerikanisch gefärbte Aussprache, an frz. *tramer*, was soviel wie "ein Komplott schmieden" heisst.

²⁴ Vgl. Edith Whartons Äusserungen über den Unterschied zwischen amerikanischen und französischen Frauen in *French Ways and Their Meaning*: "It is simply that, like the men of her race, the Frenchwoman

Eine satirische Komponente fügt Wharton der Geschichte durch die Einführung der Boykins hinzu, die sich in geradezu grotesker Weise darum bemühen, die französische Aristokratie zu imitieren, worauf schon die Namensgebung hinweist, die auf die Kindlichkeit und Naivität dieser Figuren anspielt. Diese beiden Eigenschaften sind laut Wharton besonders charakteristisch für damalige Amerikaner, die als *expatriates* eine Art "phantom 'society'" (CC, 173) in Paris bilden. Sie veranschaulichen die amerikanische Haltung gegenüber Europa. Obwohl die Boykins schon ein Vierteljahrhundert in Paris leben, ist ihr Erfahrungsschatz sehr eingeschränkt und geprägt durch Vorurteile, Neid und Misstrauen.

is *grown up*. Compared with the women in France the average American woman is still in the kindergarten" (100 f).

8. *Ethan Frome* (1911)

In those days the snow-bound villages of Western Massachusetts were still grim places, morally and physically: insanity, incest and slow mental and moral starvation were hidden away behind the paintless wooden house-fronts of the long village street, or in the isolated farm-houses on the neighbouring hills (BG, 293 f).

They don't know *why* it's good, but they are right: it *is*.

Edith Wharton an Morton Fullerton, 1911 (Letters, 261).

Besonders die naturalistischen Züge stechen in diesem Werk hervor und verstärken die Wirkung des moralischen Dilemmas Ethan Fromes auf den Leser. Symbolisiert durch die winterliche Landschaft erstarrt dieser gleichsam in der Unfähigkeit, sich seiner Umwelt klar mitzuteilen: "Naturalism emphasizes the indifference of nature to humankind, which is after all simply a part of the evolutionary process of the survival of the fittest. Precisely because of this equation, nature can serve as a metaphor for humanity" (Dean, *Constance Fenimore Woolson and Edith Wharton: Perspectives on Landscape and Art*, 101).

Ein Rezensent der *Nation* zeigt sich nach Erscheinen des Werkes erstaunt über Whartons Leistung: "The wonder is that the spectacle of so much pain can be made to yield so much beauty" (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 184). Frederic Taber Cooper hingegen moniert die in der *novella* dargestellte Ausweglosigkeit im *Bookman*: "It is hard to forgive Mrs. Wharton for the utter remorselessness of her latest volume, *Ethan Frome*, for nowhere has she done anything more hopelessly, endlessly grey with blank despair" (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 186).

Wharton erinnert sich in ihrer Autobiographie an die Entstehung dieses Werks, das sie zunächst in ihren Briefen als *long short story*, später auch als "young novel" beschreibt (Letters, 232) und ursprünglich als idiomatische Übung gedacht war:

I have a clearer recollection of its beginnings than of those of my other tales, through the singular accident that its first pages were written—in French! I had determined, when we came to live in Paris, to polish and enlarge my French vocabulary [...]. An amiable young man was found; but, being too amiable ever to correct my spoken mistakes, he finally hit on the expedient

of asking me to prepare an "exercise" before each visit. The easiest thing for me was to write a story; and thus the French version of "Ethan Frome" was begun, and carried on for a few weeks. Then the lessons were given up, and the copy-book containing my "exercise" vanished forever. But a few years later [...] a distant glimpse of Bear Mountain brought Ethan back to my memory, and the following winter in Paris I wrote the tale as it now stands (BG, 296 f).

In einem Notizbuch findet sich diese fragmentarische, französische Version der Geschichte, in der noch kein Erzähler existiert, und auch der tragische Unfall am Ende noch nicht im Handlungsverlauf integriert ist. Hart, der zukünftige Ethan, verliebt sich in Mattie, der Nichte seiner Frau Anna. Als diese Mattie daraufhin fortschickt, beabsichtigt Hart, mit ihr zu gehen, doch in der Schlusszene beschwört Mattie ihn, nichts zu tun, was Anna schaden könnte, da diese als einzige ihrer Verwandten jemals gut zu ihr gewesen wäre ("Notebook," Yale).

Harold Bloom bezeichnet *Ethan Frome* in der Einleitung seiner 1986 erschienenen Aufsatzsammlung *Modern Critical Views: Edith Wharton* als deren "most American story" (3), und laut R.W.B. Lewis sei diese Novelle "a classic of the realistic genre" (*Edith Wharton: A Biography*, 4). Doch sei die Darstellung der Wirklichkeit so dicht und aufgeladen, dass der Effekt eines Trug- oder Wahngebildes entstünde: "*Ethan Frome* is so charged in its representation of reality as to be frequently phantasmagoric in effect" (Lewis, *Edith Wharton: A Biography*, 4), was den Eindruck verstärkt, es handle sich hier nur um eine von vielen Versionen der Wahrheit.

Cynthia Griffin Wolff meint deshalb auch: "*Ethan Frome* is about its narrator." (*Feast of Words*, 160). Sie interpretiert die Figur des Ethan Frome als reine Einbildung des *unreliable narrators*, der durch das Erzählen dieser Geschichte versuche, sein Alter Ego zu bannen, welches die Stabilität seiner Identität bedrohe (160 ff). Während seines unfreiwillig verlängerten Aufenthaltes in Starkfield fühlt sich der Erzähler immer stärker zu Frome hingezogen, der von einem Unfall gezeichnet ist: "He seemed a part of the mute melancholy landscape, an incarnation of its frozen woe [...]. I simply felt that he lived in a depth of moral isolation too remote for casual access, and I had the sense that his loneliness was not merely the result of his personal plight, tragic as I guessed that to be, but had in it [...] the profound accumulated cold of many Starkfield winters" (EF, 14 f). Obwohl es sich bei dem Erzähler um einen Ingenieur, einem naturwissenschaftlich gebildeten Menschen handelt, scheint er sich, je länger er unfreiwillig in dieser unwirtlichen Gegend festsetzt, mehr und mehr seinen Fantasien

hinzugeben. So sieht Elizabeth Ammons ebenfalls im Erzähler "a surprising double for Ethan," dessen Vision "close to what Ethan's might be" (*Edith Wharton's Argument with America*, 74) sein könnte.

Die Novelle spielt auf einer entlegenen Farm in den steinigen Berkshires Neuenglands, mit denen Wharton laut Barbara White stets Themen wie "poverty and decay, moral intolerance ('witch-burning'), cultural emptiness, and oppression by the past" (*Wharton's New England*, xii) assoziiert habe. Hier lebt nun Ethan Frome mit seiner hypochondrisch veranlagten Frau Zenobia, genannt Zeena, welche er nach dem Tod seiner pflegebedürftigen Mutter geheiratet hat, um seiner Einsamkeit zu entgehen. Diese Ehe führt jedoch nur zu einer Wiederholung des vorherigen Zustandes mit seiner kranken, schweigsamen Mutter.

Eine Krise bahnt sich an, als Zeenas verarmte Cousine Mattie Silver nun ihrerseits auf die Farm kommt, um sich ihren Unterhalt zu verdienen und die kranke Zeena zu pflegen: "Isolated from the world [...] Zeena naturally chooses to be sick because sickness promises adventure in its possible complications, sudden cures, and relapses. The patent medicines she receives in the mail provide her only excitement and her only relief from a paralyzing spiritual monotony" (McDowell, *Edith Wharton*, 73 f). Mattie und Ethan fühlen sich zueinander hingezogen, denn ihre Anwesenheit ist für den Protagonisten wie "the lighting of a fire on a cold hearth" (EF, 33). Zeena schützt daraufhin alle möglichen Leiden vor, um zu erreichen, dass Mattie zugunsten einer kräftigeren Hilfe für die Farmarbeit Platz machen muss, da das Geld für beide nicht reichen würde. Ethan ist zu passiv, um sich seiner Frau zu widersetzen, denn "[he] cannot free himself, for he has never left his winter world except in fantasy" (Wershoven, *The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton*, 21). Ethan sieht keine Möglichkeit für ein gemeinsames Leben mit Mattie, für ihn gibt es keinen Ausweg aus seiner unglücklichen Ehe. Eine Scheidung stellt zwar eine legale, jedoch keine moralische Option für ihn dar. In seiner Verzweiflung lässt er sich von Mattie dazu überreden, gemeinsam Selbstmord zu begehen. Doch der bei einer nächtlichen Schlittenfahrt unternommene Versuch misslingt, beide tragen bleibende Schäden davon. Ohne Aussicht auf eine Besserung der Lage sind die drei Menschen daraufhin dazu verdammt, ihr Leben weiterhin gemeinsam in Armut auf der Farm zu verbringen. Der einzige Unterschied liegt darin, dass Zeena und Mattie die Rollen getauscht haben, Mattie ist von nun an das verbitterte, von Medikamenten abhängige, zänkische Weib, das von der plötzlich genesenen Zeena gepflegt werden muss. Ethan fristet fortan sein

Leben mit zwei von ihm abhängigen Frauen, alle drei sind sozusagen gemeinsam lebendig begraben.

Die Verwendung von wiederkehrenden Symbolen verleiht dem Text Tiefe. So dienen Wharton beispielsweise für die Versinnbildlichung der vielschichtigen Entbehrungen, die die Akteure ertragen müssen, verkrüppelte Bäume, ein verwahrloster Friedhof, ein ungenütztes Hochzeitsgeschenk, sowie der Hof der Fromes, welcher nur noch zur Hälfte steht und damit auch mit Ethans "shrunken body" (EF, 21) gleichgesetzt werden kann. Die Spannung zwischen Leben und Tod, Licht und Dunkelheit, Feuer und Eis, Bewegung und Stillstand bilden den Kern der Geschichte.

Ethan Frome fällt zunächst durch seine Andersartigkeit auf. So erinnert er den Erzähler an einen tragischen Helden "checking each step like the jerk of a chain" (EF, 3), "liv[ing] in a depth of moral isolation too remote for casual access" (EF, 14). Obwohl er aufgrund mangelnder Bildung nicht am industriellen Aufschwung seiner Gegend teilhat, könnte er als Mann allein überleben, doch Mattie und Zeena sind auf ihn angewiesen. Sein Schicksal wird durch sein Pflichtbewusstsein und sein Verantwortungsgefühl beeinflusst. Seinen Prinzipien zufolge kann er sein Glück nicht auf Kosten anderer suchen, weshalb er zögert, von seiner inzwischen zum Gefängnis gewordenen Farm zu flüchten und neu anzufangen. So bestraft er sich für seine Liebe zu Mattie, die ihn in einen Entscheidungsnotstand bringt, und wird zu einem "prisoner of consciousness" (Stories, 498). Nach dem Unfall stigmatisiert durch eine rote Narbe auf der Stirn, gleicht er Kain nach dessen Sündenfall (vgl. Preston, *Edith Wharton's Social Register*, 75) oder Hester Prynne mit ihrem *Scarlet Letter* als Zeichen der Schuld (Singley, *Edith Wharton: Matters of Mind and Spirit*, 113).

Die Imagination spielt in Ethans Welt eine grosse Rolle. Er mag in Mattie verliebt sein, doch spricht er dies nie aus und küsst sie erst kurz vor der fatalen Schlittenfahrt. Er bemüht sich nicht aktiv um sein Glück, sondern flüchtet sich, ähnlich wie der Erzähler, in eine Fantasiewelt. Er träumt von einem Eheleben mit Mattie und stellt sich vage eine Flucht mit ihr vor. Unbemerkt könnte er, wie schon seine Mutter zuvor, die längste Zeit Opfer seiner eigenen Imagination sein: "He let the vision possess him as they climbed the hill to the house. *He was never so happy with her as when he abandoned himself to these dreams*" (EF, 50; meine Hervorhebung). Dies würde auch erklären, warum zwischen ihm und Zeena keine Verständigung stattfinden kann, jeder lebt in seiner eigenen Welt, in der keiner den anderen mehr wahrnimmt und innere Monologe die

Kommunikation ersetzen: "Silent and remote, he offers [Zeena] no choice but to endure like his mother" (Goodman, *Edith Wharton's Women*, 71).

Obwohl ein Grossteil der Sekundärliteratur Ethan als ein Opfer der Umstände und vor allem seiner Frau Zenobia darstellt, existieren auch andere Positionen, die dies gerade im Hinblick auf eine feministische Interpretation differenzierter beurteilen. So könnte sich Zeenas Version der Geschichte von der Ethans, und in weiterer Folge der des Erzählers, gänzlich unterscheiden: "The narrative's masculine perspective excludes her story" (Goodman, *Edith Wharton's Women*, 72). Zeenas Animosität gegenüber Mattie ist verständlich, so sieht sie sich und ihre Position von einer Rivalin bedroht und wehrt sich instinktiv gegen den Eindringling. Nachdem Ethans Farm nach der Heirat wider Erwarten nicht verkauft werden kann, fühlt sich Zeena wie in der Falle. Ohne Hoffnung auf Besserung ihrer finanziellen oder gesellschaftlichen Lage flüchtet sie sich in undefinierte Krankheiten, durch die sie der Isolation zu entkommen sucht, denn Arztbesuche und Medikamentenlieferungen stellen fortan ihre einzige Verbindung zur Aussenwelt dar und geben ihrem Leben einen Sinn. Ihr Leiden ist identitätsstiftend und zugleich eine Waffe, die sie gegen Ethan richten kann, um ihrer Enttäuschung Luft zu machen. Zeena ist sich der aufkeimenden Liebe zwischen Ethan und Mattie wohl bewusst, was sich beispielsweise in "queer looks" (EF, 36) äussert, die sie Ethan zuwirft, als er einen Teil von Matties Arbeit übernimmt, oder wenn sie bemerkt, dass er sich jeden Morgen rasiert, seit Mattie im Hause ist. Daher besteht auch kein Anlass, auf ihre Medizin oder die teuren Konsultationen von immer neuen Ärzten einzuschränken, ist dies doch ein Weg, die spärlichen finanziellen Mittel einzusetzen und somit Ethan an die Farm und sich selbst zu binden. Dunkle Farben und Kälte werden mit ihr in Verbindung gebracht: "[S]he lay indistinctly outlined under the dark calico quilt, her high-boned face taking a grayish tinge from the whiteness of the pillow" (EF, 37). Sie ähnelt einem alten, hexenähnlichem Weib (Ammons, *Edith Wharton's Argument with America*, 63), was für eine stärkere Spannung zwischen den Figuren sorgt. Dieser Eindruck des Übernatürlichen wird durch die Anwesenheit einer Katze noch verstärkt: "[T]he pale light reflected from the banks of snow made her face look more than usually drawn and bloodless, sharpened the three parallel creases between ear and cheek, and drew querulous lines from her thin nose to the corners of her mouth. [...] [S]he was already an old woman" (EF, 64). Zeena erscheint ihrem Mann zunächst im Traum und später während der verhängnisvollen Schlittenfahrt und vereitelt so eine Zusammenkunft zwischen ihrem Mann und ihrer Cousine, im Leben wie im Tod. Sie

hat die Eigenschaft, immer präsent zu sein, selbst wenn sie sich nicht im selben Raum wie Ethan oder Mattie aufhält.

Zu Ethan dringt sie nicht durch: "I didn't need to have anybody tell me I was losing ground every day. Everybody but you could see it" (EF, 109). Ihr einziger Trost ist die Einnahme von Medikamenten, die meist Alkohol oder Opium enthalten, und somit auf Dauer eine Abhängigkeit verursachen (Springer, *Ethan Frome: A Nightmare of Need*, 61 ff). Sie manipuliert Ethan durch ihr Schweigen: "Once or twice in the past he had been faintly disquieted by Zenobia's way of letting things happen without seeming to remark them, and then, weeks afterward, in a casual phrase, revealing that she had all along taken her notes and drawn her inferences" (EF, 39). Diese Taktik der Retardierung steigert die Spannung, doch führt dies noch immer nicht zu einer erlösenden Klärung, weil Ethan weiterhin der Passivität den Vorzug gibt und nicht einschreitet. Anstatt sein Leben in die Hand zu nehmen, überlässt er das seiner Frau, welche eine wahre Meisterin in psychologischer Kriegsführung zu sein scheint: "Zenobia's fault-finding was of the silent kind, but not the less penetrating for that. During the first months Ethan alternately burned with the desire to see Mattie defy her and trembled with fear of the result" (EF, 60). Die Ironie besteht darin, dass die Hexe nicht nur am Ende gewinnt, sondern sie sich auch noch verdoppelt (Ammons, *Edith Wharton's Argument with America*, 63 ff).

Mattie dringt als Aussenseiterin in eine lieblose Verbindung ein, als mittellose Waise sucht sie einen Beschützer und ist finanziell vom Wohlwollen ihrer Verwandtschaft abhängig, die ihr das Gefühl gibt, nur als Dienstmagd geduldet zu werden. Mattie dient als Katalysator für Ethans aufkeimende Hoffnung auf einen Neuanfang und verkörpert das genaue Gegenteil von Zeena, sie ist jung, fröhlich und strahlt Wärme aus. Sie bestätigt Ethan im Gegensatz zu seiner Frau durch ihre offensichtliche Zuneigung in seiner Männlichkeit. Sie wird mit Helligkeit (auf die auch ihr Familienname Silver verweist) assoziiert und der Farbe Rot. Zeenas rotes Geschirr wird erst von Mattie genutzt, für Ethan trägt sie rote Bänder im Haar (EF, 30; 82), oder einen roten Schal bei der verhängnisvollen Schlittenfahrt (EF, 150).

Mattie hat nichts zu verlieren: "She can work in a factory and lose her health; she can become a prostitute and lose her self-dignity as well; she can marry a farmer and lose her mind" (Ammons, *Edith Wharton's Argument with America*, 71). Ihr wird zum Verhängnis, dass sie sich an den falschen Mann zu binden versucht, Ethan kann ihr nicht helfen, und vielleicht hätte sie wie zu Beginn in der Novelle angedeutet mit Denis

Eady ein besseres Los gezogen. Wie Lily Bart in *The House of Mirth* oder Charity Royall später in *Summer* ist Mattie "the victim of the civilization which had produced her" (HM, 9), ist gefangen in einem System, welches ihr keine erkennbaren Alternativen offenlässt, da sie durch ungenügende Ausbildung ohne finanzielle Unterstützung von anderen nicht überleben könnte. Daher ist es nicht verwunderlich, dass der Vorschlag zu einer letzten Schlittenfahrt von ihr stammt. Da Zeena den Platz von Ethans Mutter eingenommen hat, ist Mattie im Begriff, die freigewordene Rolle von Zeena zu übernehmen. Mattie, Ethans Hoffnung auf Besserung und Glück, verwandelt sich jedoch in Endurance, reduziert auf ihre bloße Existenz, wie der Grabstein von Ethans Ahnen schon ankündigt: "SACRED TO THE MEMORY OF ETHAN FROME AND ENDURANCE HIS WIFE, WHO DWELLED TOGETHER IN PEACE FOR FIFTY YEARS" (EF, 80). Die Vergangenheit wiederholt sich in der Zukunft, aus dem Teufelskreis gibt es kein Entrinnen. Ethan ist "a prisoner for life" (EF, 134).

Die Geschichte ist das Ergebnis von Spekulationen eines Erzählers, des namenlosen Aussenseiters, der als Ingenieur in Starkfield zu tun hat und während eines Schneesturms auf Ethans Farm Zuflucht findet: "The story centers around a storyteller who is provoked by silence into constructing a story about unspeaking people who keep him on the outside" (Waid, *Edith Wharton's Letters from the Underworld*, 62). Der verschlossene, verkrüppelte Farmer mit einer Narbe im Gesicht fasziniert ihn mit seinem "careless powerful look" (EF, 3), "as if he was dead and in hell now" (EF, 6). Damit findet schon zu Beginn ein Spannungsaufbau statt, während das Interesse des Erzählers gerechtfertigt wird, wenn er den Leser anspricht: "[Y]ou must have asked who [Ethan] was" (EF, 3). Indem der Ingenieur sich fragt, wodurch Ethan zur "most striking figure" (EF, 3) von Starkfield geworden ist, bezieht er das Lesepublikum aktiv mit ein und fordert es gleichsam auf, mit ihm gemeinsam der Lösung des Rätsels auf die Spur zu kommen.

Die Geschichte wird jedoch zur selben Zeit ausdrücklich als Vision, als subjektive Interpretation des Erzählers gekennzeichnet, hervorgerufen durch Dorfklatsch, der sich mit persönlichen Eindrücken mischt. Diese Methodik, die Ereignisse aus der Retrospektive in einer Rahmenerzählung zu schildern, ist laut Wharton der einzige Weg, um die Komplexität von Vergangenheit und Gegenwart aufzuzeigen und deren Interdependenz zu verdeutlichen:

When "Ethan Frome" first appeared I was severely criticized by the reviewers for what was considered the clumsy structure of the tale. I had pondered long on this structure, had felt its peculiar difficulties, and possible awkwardness, but could think of no alternative which could serve as well in the given case; and though I am far from thinking "Ethan Frome" my best novel, and am bored and even exasperated when I am told that it is, I am still sure that its structure is not its weak point. (BG, 209)

Der aus diesen Überlegungen resultierende Ich-Erzähler ist nur im Prolog und Epilog der Geschichte präsent, der Hauptteil liegt 25 Jahre zurück und wird personal aus Sicht des Protagonisten geschildert. Doch diese Schilderung ist, wie oben angedeutet, lediglich eine subjektive Rekonstruktion der Geschehnisse durch den unbeteiligten Erzähler, welcher in die Rolle Ethans zu schlüpfen scheint und so "into a vision of the horror of a misspent life" gelangt (Cahir, "Edith Wharton's *Ethan Frome* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*," 23). Der Erzähler erfährt die Umrisse der Geschichte zunächst von Harmon Gow, der intellektuell beschränkt und damit implizit als unzulänglicher Informant dargestellt wird: "Though Harmon Gow developed the tale as far as his mental and moral reach permitted there were perceptible gaps between his facts, and I had the sense that the deeper meaning of the story was in the gaps" (EF, 7). Als nächstes befragt er seine Gastwirtin Mrs. Hale, die jedoch "unexpectedly reticent" (EF, 10) reagiert. Mit diesem Verweis auf Zeugen des Geschehens verleiht der Erzähler seiner Geschichte einen authentischen, objektiven Charakter und suggeriert gleichzeitig seine eigene Überlegenheit, denn der Ingenieur nimmt für sich in Anspruch, hinter die Tatsachen blicken und damit die tiefere Bedeutung der Dinge erfassen zu können. Es ist jedoch seine eigene, subjektive Version der Vergangenheit und nicht die Wahrheit: "It was that night that I found the clue to Ethan Frome, and began to put together this *vision* of his story" (EF, 25; meine Hervorhebung).

Der Leser hat keine Möglichkeit zu überprüfen, ob die Spekulationen des Erzählers auch nur im geringsten den Tatsachen entsprechen, denn schon der erste Satz deutet auf eine willkürliche Konstruktion hin: "I had the story, bit by bit, from various people, and, as generally happens in such cases, each time it was a different story" (EF, 3).

Im Unterschied zu Whartons Romanen steht hier die Konzentration auf die Situation im Vordergrund und weniger die Entwicklung der Charaktere, was Wharton in *The Writing of Fiction* präzisiert: "The situation, instead of being imposed from the outside, is the kernel of the tale and its only reason for being," daher dominiere diese die Figuren

(WF, 94). Der Aufbau der *novella* ist als kumulativ-repetitiv zu beschreiben, durch jede Episode erfolgt eine Intensivierung des Eindrucks der Ausweglosigkeit, sowie die wiederholten Frustrationen den Leser auf den Schicksalsschlag am Ende vorbereiten. Wharton verteidigt in ihrem erst 1922 verfassten Vorwort²⁵ zu *Ethan Frome* ihre Vorgehensweise und verweist auf das Thema, welches "*its own form and dimensions*" beinhalte (EF, vi). Um Ethans ärmliche Lebensumstände überzeugend darstellen zu können, führt sie der Leserschaft die Begebenheiten im Gegensatz zur Romanform "without an added ornament, or a trick of drapery or lighting" (EF, vii) vor Augen. Charaktere, die bekannt für ihre "deep-rooted reticence and inarticulateness" (EF, ix) sind, werden mithilfe eines Erzählers eingeführt, eines Mittlers zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der die Ereignisse aus den Berichten verschiedener Dorfbewohner rekonstruiert²⁶ und die Lücken mit seinen Eindrücken zu einer glaubhaften Version der Tatsachen vervollständigt.

Schon im ersten Kapitel bildet Ethan, der abseits in der Dunkelheit und Kälte wartet, einen krassen Gegensatz zu einer fröhlichen Tanzveranstaltung, an der Mattie teilnimmt. Aus den Fenstern kommen "broad bands of yellow light," die Kälte wird durch "volcanic fires" (EF, 21 f) vertrieben. Auf dem Nachhauseweg gelangen sie zunächst in einem Vorgriff auf die kommenden Ereignisse zu jener Ulme, die ihr Schicksal besiegeln wird, bevor Ethan bei den Gräbern seiner Vorfahren eine nahezu prophetische Vision hat: "We'll always go on living together, and someday she'll lie there beside me" (EF, 50). Auch das Haus wird zur Metapher des Todes: "A dead cucumber-vine dangled from the porch like the crape streamer tied to the door for a death" (EF, 51). Der verwahrloste Zustand des Gebäudes deutet die schlechte finanzielle Lage der Fromes schon an. Dies wird durch den Eindruck, den die Küche vermittelt, noch verstärkt, welche an "the deadly chill of a vault" (EF, 53) erinnert. Ethan beobachtet seine Frau Zeena:

Against the dark background of the kitchen she stood up tall and angular,
one hand drawing a quilted counterpane to her flat breast, while the other
held a lamp. The light, on a level with her chin, drew out of the darkness her

²⁵ Nur zu drei ihrer Werke verfasste Edith Wharton selbst ein Vorwort: 1922 anlässlich einer Wiederauflage von *Ethan Frome*, 1936 zu *The House of Mirth*, sowie zu ihrer 1937 posthum veröffentlichten Kurzgeschichtensammlung *Ghosts*.

²⁶ "Each of my chroniclers contributes to the narrative *just so much as he or she is capable of understanding* of what, to them, is a complicated and mysterious case; and only the narrator of the tale has scope enough to see it all, to resolve it back into simplicity, and to put it into its rightful place among his larger categories" (EF, ix).

puckered throat and the projecting waist of the hand that clutched the quilt, and deepened fantastically the hollows and prominences of her high-boned face under its ring of crimping-pins. To Ethan, still in the rosy haze of his hour with Mattie, the sight came with the intense precision of the last dream before waking. He felt as if he had never before known what his wife looked like. (EF, 52 f)

Diese Schlüsselszene wiederholt sich, als Zeena beschliesst, am nächsten Tag einen Doktor ausserhalb Starkfields aufzusuchen, und Ethan in der Folge einen Abend allein mit Mattie verbringt, doch mit dem Unterschied, dass Ethan damit Positives verbindet. Mattie erscheint ihm als eine Art des vielzitierten *domestic angel*:

[He] saw a line of light about the door-frame, as he had seen it the night before. So strange was the precision with which the incidents of the previous evening were repeating themselves that he half expected, when he heard the key turn, to see his wife before him on the threshold; but the door opened, and Mattie faced him. She stood just as Zeena had stood, a lifted lamp in her hand, against the black background of the kitchen. She held the light at the same level, and it drew out with the same distinctness her slim young throat and the brown wrist no bigger than a child's. Then, striking upward, it threw a lustrous fleck on her lips, edged her eyes with velvet shade, and laid a milky whitenss above the black curve of her brows. (EF, 81 f)

Die Szene erhält ihre symbolische Bedeutung durch ihren repetitiven Charakter. Im Gegensatz zu Zeena sieht Ethan Mattie "transformed and glorified," "taller, fuller, more womanly in shape and motion. [...] Ethan was suffocated with the sense of well-being" (EF, 82). Nun erinnert auch die Küche nicht mehr an eine Gruft.

Diese Idylle wird von der Katze gestört, die durch einen Sprung auf den Tisch Zeenas Lieblingsgeschirr zerbricht, welches Mattie unerlaubterweise und hinter dem Rücken ihrer Cousine beim gemeinsamen Abendessen mit Ethan benützt. Es handelt sich dabei um ein Hochzeitsgeschenk, welches sie nie gebraucht und deshalb auch wegsperrt. Ethan weiss, "the shattered fragments of their evening lay there" (EF, 86). Die Scherben sind aber auch ein Vorgriff auf ihre zum Scheitern verurteilte Romanze und kündigen letztendlich das Fehlschlagen ihres Selbstmordpaktes an.

Als Mattie sich daraufhin in Zeenas Schaukelstuhl setzt, scheinen sich für Ethan die Konturen aufzulösen, Zeena und Mattie werden eins: "It was almost as if the other face,

the face of the superseded woman, had obliterated that of the intruder" (EF, 89). Die Präsenz von Ethans Ehefrau lässt sich trotz ihrer Abwesenheit nicht mehr verdrängen, denn ihre Katze erinnert die anderen fortwährend an die Realität: "The cat jumped from Zeena's chair [...] and as a result of the sudden movement the empty chair had set up a spectral rocking" (EF, 95).

Mit Zeenas Rückkehr verdüstert sich auch die Atmosphäre wieder im Haus. Zeena ist ausser sich vor Wut, als sie die zerbrochene Schale entdeckt. Dies ist der einzige Anlass zu einem Gefühlsausbruch in diesem Text: "[G]athering up the bits of broken glass she went out of the room as if she carried a dead body..." (EF, 128; Auslassung original). Dieses Symbol steht für ihre gescheiterte Ehe und kündigt ebenfalls die sprichwörtlichen Trümmer von Ethans und Matties Beziehung am Ende der Novelle an (Brennan, "*Ethan Frome: Structure and Metaphor*," 352). Melissa Pennell sieht in der Schale, die zu wertvoll für den täglichen Gebrauch ist, sogar ein Symbol für Zeenas Herz (*Student Companion to Edith Wharton*, 112). In ihrer Bedeutung erinnert diese Szene auch an Henry James' *The Golden Bowl* (1904), denn in diesem Roman dient eine zersprungene Schale ebenfalls als Symbol für zerstörte Illusionen und überschrittene Grenzen. Wharton verknüpft Matties Schicksal mit dieser Schale, denn dadurch erhält Zeena, die den Verlust Ethans an Mattie schon erahnt, einen Beweis: "You're a bad girl, Mattie Silver, and I always known it. It's the way your father begun, and I was warned of it when I took you, and I tried to keep my things where you couldn't get at 'em—an now you've took from me the one thing I cared for most of all—" (EF, 127). *Bad* kann hier als Umschreibung für Ehebrecherin oder gar Hure dienen, wenn man Matties Situation mit Lizzie Hazeldeans vergleicht, von der in *New Year's Day* ebenfalls behauptet wird: "She was *bad*...always" (NYD, 223), wie in einem späteren Kapitel noch erläutert werden wird.

Durch Zeenas Ankündigung "I've got complications" spitzt sich die Situation weiter zu, wie Ethan aus Erfahrung weiss: "People struggled on for years with 'troubles,' but they almost always succumbed to 'complications'" (EF, 108). Dem Doktor zufolge müsse Zeena operiert werden und brauche deshalb eine effektivere Haushaltshilfe. Um das finanzieren zu können, werde Mattie gleich am folgenden Tag das Haus verlassen müssen.

Dies führt zur ersten Konfrontation zwischen Ethan und Zeena in ihrer siebenjährigen Ehe. Marlene Springer stellt hier treffend fest: "The fight is over money—but really over Mattie" (*A Nightmare of Need*, 50). All die ungelösten, aufgestauten Probleme finden in diesem verbalen Kampf ihren Ausdruck: "[T]heir thoughts seemed

to dart at each other like serpents shooting venom. [...] It was as senseless and savage as a physical fight between two enemies in the darkness. [...] There was a moment's pause in the struggle, as though the combatants were testing their weapons" (EF, 111 ff). Ethan projiziert seine eigene Ohnmacht auf Zeena und konstruiert in ihr sein Feindbild. Der Konflikt wird jedoch nicht gelöst, sondern lässt die Eheleute in gegenseitigem Hass erstarren: "Ethan looked at her with loathing. She was no longer the listless creature who had lived at his side in a state of sullen self-absorption, but a mysterious alien presence, an evil energy secreted from the long years of silent brooding. [...] All the long misery of his baffled past [...] rose up in his soul in bitterness and seemed to take shape before him in the woman who at every turn had barred his way" (EF, 117 f).

Wie bei Zeena versagt Ethan jedoch auch in seiner Beziehung zu Mattie: "[A]ll their intercourse had been made up of just such inarticulate flashes [...]. There were things he had to say to her before they parted, but he could not say them [...] and he turned and followed her in silence" (EF, 154 f). Während er noch nach einem Ausweg aus dem Dilemma sucht, ist es Mattie, die eine Entscheidung fällt und eine scheinbare Lösung ihres Konflikts anbietet, die einer endgültigen Resignation gleichkommt, denn auch sie ist "trapped by an economic system that leaves her no visible alternatives" (Springer, *A Nightmare of Needs*, 74). Mattie, "the embodied instrument of fate" (EF, 167), fordert Ethan zu einer letzten Schlittenfahrt auf, ein als Unfall getarnter Doppelselbstmord als letzter Ausweg. Doch selbst das misslingt Ethan, was zwar Zeena aus ihrer Lethargie reißt und ihrem Leben einen neuen, traurigen Sinn gibt, aber er und Mattie werden durch den selbstzerstörerischen Akt zu Krüppel. Mattie ist von da an querschnittsgelähmt und mutiert in der Folge zu einer zweiten lamentierenden Zeena, als ständige Erinnerung an Ethans Versagen.

Der Protagonist, den der Erzähler in der Tat wie einen zweiten Ahab²⁷ darstellt, als "most striking figure in Starkfield,"²⁸ though he was but the ruin of a man" (EF, 3) bzw. das anfänglich heroische Bild von ihm, wird, wie Marlene Springer feststellt, im Laufe des Textes durch ein effeminiertes abgelöst: "Heroic, yet unable to break out of his impotence, he chooses passivity and repression and forfeits the maturity of adulthood"

²⁷ Auch Ahab wird von einem, aufgrund von zahlreichen Beschreibungen anderer voreingenommenen Erzähler eingeführt. Der überwältigende Eindruck, den Ahab bzw. Frome auf seinen Erzähler macht, entsteht grossteils durch dessen mangelnden Kontakt zur Aussenwelt. Diese Distanz wird bei Ahab durch das fehlende, bei Frome durch das lahme Bein symbolisiert (vgl. Nevius, *Edith Wharton: A Study of Her Fiction*, 120; Bloom, *Modern Critical Views*, 6).

²⁸ Diese Ortsbezeichnung spricht für sich und weist auf die öde, erstarrte Umgebung im räumlichen wie im geistigen Sinn. Vom Erzähler wird der Schauplatz mit einem Schlachtfeld verglichen, auf dem Mensch und Natur sich feindlich gegenüberstehen (EF, 8 f).

(*Ethan Frome: A Nightmare of Need*, 30). Die einzig heldenhafte Tat zu der Ethan am Ende noch fähig ist, ist das geduldige Ertragen seines harten Schicksals, worauf Wharton mit dem Zitat der Grabinschrift auch hindeutet (EF, 80).

Eingeschlossen in das weisse Nichts des unendlich andauernden Winters in Starkfield, wird Ethan zumindest für kurze Zeit aus seiner lethargischen Akzeptanz der Leere in seinem Leben von Mattie Silver herausgerissen. Ähnlich wie Lily Bart, die Protagonistin aus *The House of Mirth*, suchen Ethan und auch Mattie den eskapistischen Ausweg des Selbstmordes und durch mangelnde Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit nicht die heroische Herausforderung seines Schicksals. Schliesslich muss er seine Ambitionen seit frühester Jugend den Bedürfnissen anderer unterordnen, zuerst denen seines Vaters, dann seiner Mutter, Zeena und schliesslich auch Mattie. Seine tristen Lebensumstände machen ihn handlungsunfähig.

Indem der Erzähler Ethan als Opfer seiner charakterlichen Disposition und seiner sozialen Situation entschuldigt, nimmt er ihn auch aus der Verantwortung für Zeenas Schicksal. Noch abgeschotteter von der Dorfgemeinschaft als Ethan bedeutet für Zeena - wie schon für Ramy in *Bunner Sisters*, Lita Wyant in *Twilight Sleep* oder Lily Bart in *The House of Mirth* - die Flucht in eine Medikamenten- bzw. Drogenabhängigkeit den einzigen Ausweg aus Monotonie und Perspektivlosigkeit. Ihr Krankheitsverlauf unterscheidet sich fatalerweise nicht wesentlich von dem nicht näher bezeichneten Leiden, dessen Opfer schon zuvor Ethans Mutter wurde:

His mother had been a talker in her day, but after her "trouble" the sound of her voice was seldom heard, though she had not lost the power of speech. Sometimes, in the long winter evenings, when in desperation her son asked her why she didn't "say something," she would lift a finger and answer: "Because I'm listening;" and on stormy nights, when the loud wind was about the house, she would complain, if he spoke to her: "They're talking so out there that I can't hear you." (EF, 69)

Ausgerechnet der Bau einer Eisenbahnstrecke, Symbol für Industrialisierung und Kommunikation in einem sich entwickelnden, fortschrittlichen Amerika, hat auf die Fromes einen gegenteiligen Effekt und ist der Grund für deren unartikulierte Verzweiflung und Isolation (Springer, *Ethan Frome: A Nightmare of Need*, 81). Charity Royall aus *Summer* teilt in North Dormer ebenfalls dieses Schicksal der Isolation, denn es ist genauso "side-tracked" (EF, 21) wie Starkfield. Zeena, die ins Haus kommt, um Ethans Mutter zu pflegen, durchbricht zunächst diese tödliche Stille: "It was only when

[...] his cousin Zenobia Pierce²⁹ came over from the next valley to help him nurse her, that human speech was heard again in the house. After the mortal silence of his long imprisonment Zeena's volubility was music in his ears" (EF, 69). Ohne Zeena hätte Ethan damals womöglich den Verstand verloren: "He felt that he might have 'gone like his mother' if the sound of a new voice had not come to steady him" (EF, 69 f). Ethan heiratet Zeena daraufhin nicht nur aus Dankbarkeit oder Pflichtgefühl, sondern aufgrund seiner Angst vor der Einsamkeit: "After the funeral, when he saw her preparing to go away, he was seized with an unreasoning dread of being left alone on the farm; and before he knew what he was doing he had asked her to stay there with him" (EF, 70). Somit trägt Ethan die Verantwortung für sein Schicksal und damit in weiterer Folge auch für Zeena und Mattie, die beide vor ihrem Treffen auf Ethan aktive Mitglieder der Gesellschaft gewesen sind. Weder seine Heirat noch sein späteres Leben sind ein Schicksalsschlag oder das Resultat selbstloser Aufopferung. Er trifft zu einem bestimmten Zeitpunkt selbständig eine folgeschwere Entscheidung.

Zeena, "the very genius of health" (EF, 72) verändert sich bald nach der Heirat, was in dieser Gemeinschaft die Norm zu sein scheint: "And within a year of their marriage she developed the 'sickliness' which had since made her notable even in a community rich in pathological instances" (EF, 72). Doch Ethans Mitschuld an der Flucht seiner Frau in die Krankheit, eine Wiederholung der Situation mit seiner Mutter, wird von der Erzählinstanz relativiert:

Perhaps it was the inevitable effect of life on the farm, or perhaps, as she sometimes said, it was because Ethan "never listened." The charge was not wholly unfounded. When she spoke it was only to complain, and to complain of things not in his power to remedy, and to check a tendency to impatient retort he had first formed the habit of not answering her, and finally of thinking of other things while she talked. [...] [H]e himself knew of certain lonely farm-houses in the neighbourhood where stricken creatures pined, and of others where sudden tragedy had come of their presence. At times, looking at Zeena's shut face, he felt the chill of such forebodings. (EF, 72 f)

Auch wenn es angeblich nicht in Ethans Macht steht, Dinge, über die Zeena lamentiert, zu ändern, entbindet ihn dies jedoch nicht von der Verpflichtung, sich mit

²⁹ Ein wiederum bezeichnender Name, Zeena durchschaut die Situation im wahrsten Sinne des Wortes.

seiner Frau auseinanderzusetzen. Nachdem er sie zum Bleiben überredet hat, weil er die Stille, die gleichbedeutend mit emotionaler Verkümmern zu sehen ist, nicht mehr ertragen konnte, ist er danach nicht bereit, die Rolle des für einen Dialog notwendigen Gesprächspartners zu übernehmen. Zwangsläufig muss ihre Verständigung daher nur auf eine einseitige Kommunikation hinauslaufen, die letztendlich im Schweigen mündet.

Die tragische Ironie dieser Novelle liegt in der unausweichlichen Wiederholung von Ethans Familiengeschichte, Mutter, Ehefrau und Geliebte erleiden dasselbe Schicksal, weil keiner der Beteiligten sein Leben aktiv in die eigene Hand zu nehmen sucht, worauf schon zu Beginn der Novelle hingewiesen wird. Was Ethan sich zunächst in Tagträumen ausmalt, wird (schreckliche) Wirklichkeit werden: der Abend allein mit Mattie "set his imagination adrift on the fiction that they had always spent their evenings thus and would always go on doing so..." (EF, 90; Auslassung original). Am Ende erkennt der Leser, dass sich sein Wunsch in fataler Weise erfüllt hat. So schreibt denn auch Margaret McDowell:

The book is fraught with such ironies: the dish that is treasured is the one that is broken; the pleasure of the one solitary meal that Ethan and Mattie share ends in distress; the ecstasy of the coasting ends in suffering; the moment of dramatic renunciation when Ethan and Mattie choose suicide rather than elopement ends not in glorious death but in years of pain. The lovely Mattie Silver becomes an ugly, querulous woman cared for by Zeena, who, again ironically, finds strength and companionship by caring for her former rival. (*Edith Wharton*, 74)

Am Ende sind Ethan, Zeena und Mattie in Hass, Abhängigkeit und einer noch grösseren Sprachlosigkeit einander verbunden: "Life is the saddest thing there is, next to death" (BG, 379), bemerkt Wharton dementsprechend in ihrer Autobiographie. In diesem Zusammenhang sind auch die Hinweise auf die verstorbenen Fromes zu interpretieren, von deren Zustand sich Ethans Leben nicht wirklich unterscheidet: "Ethan looked at [the grave-stones] curiously. For years that quiet company had mocked his restlessness, his desire for change and freedom. 'We never got away—how should you?' seemed to be written on every headstone" (EF, 50). So bemerkt auch Mrs. Hale zum Schluss der Erzählung: "[T]he way they are now, I don't see's there's much difference between the Fromes up at the farm and the Fromes down in the graveyard" (EF, 181).

Ein wichtiges Motiv in diesem Werk ist dementsprechend die Stille. Niemand spricht aus, was er wirklich denkt und ist in seiner eigenen geistigen Welt gefangen. Mrs. Hale ist verschwiegen über vergangene Ereignisse, Ethan über seine wahren Gefühle gegenüber Zeena und Mattie. Zeena schweigt über Ethans wachsender Liebe zu ihrer Cousine, sowie Mattie über ihre Gefühle für Ethan. Doch zur gleichen Zeit verabscheut jeder von ihnen die Stille, und versucht, ihr zu entkommen.

Doch das Hauptmotiv ist Hoffnungslosigkeit. Die Farm wird niemals genug Ertrag abwerfen, dennoch verleiht Wharton ihrem Protagonisten, wie Blake Nevius anführt, "a tragic dignity" (*Edith Wharton: A Study of Her Fiction*, 120). Ethan kann sich das Geld für eine Flucht mit Mattie aus ethischen Gründen nicht von den Hales holen, noch kann er Zeena der Wohlfahrt überlassen. Der Gedanke an die möglichen Konsequenzen seiner Tat lässt Ethan aus moralischer Sicht keine Wahl.

9. *Summer* (1917)

Racine wrote "avec une plume de tourterelle." I suppose that is the quill-feather you found before beginning to write *Summer*. [...] I've always loved your rhythms so very fine, distinct and subtle. On opening the book I let myself be carried away by them.

Joseph Conrad an Edith Wharton, 1917 (Yale)

"What a miserable thing it is to be a woman."

Lily Bart zu Lawrence Selden (HM, 9)

In diesem Werk unternimmt die Protagonistin wie Ethan und Mattie einen Versuch, ihrem Schicksal zu entfliehen, erreicht aber wie die beiden genannten nur einen Kompromiss. Aus einem Brief Elisina Tylers, einer langjährigen Vertrauten Whartons, geht hervor, dass *Summer* eines jener Werke ist, die die Schriftstellerin persönlich für eines ihrer besten gehalten hat: "Edith was always rather jealous of 'Ethan Frome's' high fame. She had a fondness for 'Summer' which she called 'The Hot Ethan.'" Des weiteren erfährt man, auf welche Weise Wharton zu ihrer Protagonistin inspiriert worden ist: "She told me that many years ago she had seen an account of a sordid crime committed by a black girl, a descendant of some slave formerly owned by the southern Royalls, whose name was Charity Royall. The name had seemed so fine that she had resolved some day to write a book round it." (Yale)

Wharton erinnert sich in ihrer Autobiographie an die Entstehung von *Summer*:

I began to write a short novel, "Summer," as remote as possible in setting and subject from the scenes about me; and the work made my other tasks seem lighter. The tale was written at a high pitch of creative joy, but amid a thousand interruptions, and while the rest of my being was steeped in the tragic realities of the war; yet I do not remember ever visualizing with more intensity the inner scene, or creatures peopling it. (BG, 356)

Die Protagonistin von *Summer*, Charity Royall, wird zunächst in einer idealisierten Sichtweise dargestellt, sie strebt noch nach gesellschaftlicher Unabhängigkeit und hat noch kein Verantwortungsgefühl gegenüber anderen entwickelt. Mit einem jungen Architekten aus der Stadt, "another of [Wharton's] attractive and ineffectual males: charming, eloquent, and undependable" (Lewis, *Edith Wharton: A Biography*, 397),

geht sie während dessen Studienaufenthaltes auf dem Land eine Beziehung ein. Ihre kurze Affäre resultiert in einer Schwangerschaft, und noch bevor der werdende Vater davon erfährt, lässt er Charity im Stich. Doch ihr eigener Ziehvater nimmt sie wieder bei sich auf und heiratet sie am Ende.

Für die damalige Zeit ist die Darstellung der Entwicklung eines Mädchens zur Frau, verbunden mit dem natürlichem Erwachen der Sexualität, sehr gewagt und deshalb auch als rar zu betrachten. T. S. Eliot sieht voraus, dass *Summer* seine Leser schockieren wird und bezeichnet Wharton in einer Rezension für *The Egoist* als "satirist's satirist," indem er den "deliberate and consistent realism" von *Summer* lobt. Der Text diene als Todesstoss für herkömmliche Romane über Neuengland, "in which the wind whistles through the stunted firs and over the granite boulders into the white farm-houses where pale gaunt women sew rag carpets" (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 263).

Die Personenkonstellation ist mit derjenigen in *Ethan Frome* vergleichbar. Auch hier handelt es sich um eine Dreiecksbeziehung, jedoch stehen sich in *Summer* zwei Männer und eine Frau gegenüber, während in *Ethan Frome*, wie aus dem vorigen Kapitel ersichtlich ist, zwei Frauen zu Rivalinnen um einen Mann werden. Der Ton der Darstellung ist optimistischer als in dem eben genannten Werk, während die Ausführung weniger komprimiert erscheint, um Charitys Entwicklungsphasen authentischer gestalten zu können. Um "the deep-rooted reticence and inarticulateness of the people" (EF, ix) realistisch und überzeugend darzustellen, verwendet Wharton diesmal keine Rahmenkonstruktion oder einen Erzähler, "the sympathizing intermediary between his rudimentary characters and the more complicated minds to whom he is trying to present them" (EF, viii), sondern setzt auf den personalen Erzählstil, denn auch "the limited imagination reduces a great theme to its own measure," wie Wharton in *The Writing of Fiction* postuliert (24). Sie präsentiert dementsprechend die inneren Vorgänge Charitys mithilfe derer sinnlichen Eindrücke und Erfahrungen, "the narrative voice sustains the account of Charity's attitudes, but the focal images and the mental horizon are Charity's own" (Bendixen/Zilversmit (eds.), *New Critical Essays*, 119), wie folgende Passage verdeutlichen soll:

[Charity] lay down on the slope, tossed off her hat and hid her face in the grass.

She was blind and insensible to many things, and dimly knew it; but to all that was light and air, perfume and colour, every drop of blood in her

responded. She loved the roughness of the dry mountain grass under her palms, the smell of the thyme into which she crushed her face, the fingering of the wind in her hair and through her cotton blouse, and the creak of the larches as they swayed to it.

She often climbed up the hill and lay there alone for the mere pleasure of feeling the wind and of rubbing her cheeks in the grass. Generally at such times she did not think of anything, but lay immersed in an inarticulate well-being. (S, 10 f)

Worte stellen für Charity, wie schon zuvor für Ethan, ein Hindernis dar, denn der repressive Viktorianische Kodex erlaubt keine wertfreie Entscheidung über das eigene Schicksal. So folgt Charity während ihres ersten Ausfluges in eine grössere Stadt den Ausführungen eines Herren, "saying unintelligible things before pictures that she would have enjoyed looking at if his explanations had not prevented her from understanding them" (S, 3). Dieselben Verständigungsschwierigkeiten treten beim ersten Zusammentreffen mit Lucius Harney in der Bibliothek auf, "the more she wished to appear to understand him the more unintelligible his remarks became. He reminded her of the gentleman who had 'explained' the pictures at Nettleton, and the weight of her ignorance settled down on her again like a pall" (S, 8).³⁰

Die Novelle beginnt in einer Art Zoom-Technik, in der die Protagonistin dem Leser näher gebracht wird: "A girl came out of lawyer Royall's house, at the end of the *one* street of North Dormer, and stood on the doorstep" (S, 1, meine Hervorhebung). Schon dieser erste Satz macht deutlich, wie eingeschränkt die Welt ist, in der Charity aufgewachsen ist. Zum anderen symbolisiert die Türschwelle die bevorstehende Initiation des noch nicht namentlich erwähnten Mädchens. Ihr Blick fällt auf einen ihr unbekannten jungen Mann, der offensichtlich aus der Stadt kommt und sich für alte Häuser in dieser Gegend interessiert, ein weiterer Hinweis auf die Antiquiertheit von North Dormer. Die nächsten Szenen machen deutlich, dass es sich hier nicht um die Inszenierung einer Idylle handelt, in der sich eine sentimentale Liebesgeschichte zwischen zwei jungen Menschen anbahnt. Charitys erste Worte lauten verächtlich: "How I hate everything!" (S, 2),³¹ nämlich das soziale, kulturelle und ideologische

³⁰ Weiteres Zeugnis für ihr Defizit auf kommunikativer Ebene ist das Unvermögen, sich schriftlich adequat auszudrücken (S, 142; 146; 152).

³¹ Dieser Ausspruch erinnert entfernt an Whartons erste Protagonistin Georgie Rivers aus *Fast and Loose*, deren erste Worte lauten: "Horrid!" und "I am dying of stagnation" (FL, 3).

Milieu North Dormers, obwohl sie allen Grund haben sollte, dankbar zu sein, wie ihr immer wieder angetragen wird. Danach erfährt der Leser von der Monotonie, die an diesem Ort herrscht, "North Dormer is at all times an empty place, and at three o'clock on a June afternoon its few able-bodied men are off in the fields or woods, and the women indoors, engaged in languid household drudgery" (S, 2). Doch unter der rauhen Schale verbirgt Charity einen weichen Kern. Als ihr beispielsweise nach dem frühen Tod von Mrs. Royall angeboten wird, ein Internat ausserhalb North Dormers zu besuchen, lehnt sie ab, sie will ihren Ziehvater nicht alleine lassen.

Später entwickelt sie nach einem Ausflug ins grössere Nettleton zunächst Interesse an Büchern, die ihr durch ihre Arbeit in der örtlichen Bibliothek offenstehen und der Schlüssel zu mehr Unabhängigkeit durch Bildung sein könnten: "[This] developed in her a thirst for information that her position as custodian of the village library had previously failed to excite. For a month or two she dipped feverishly and disconnectedly into the dusty volumes of the Hatchard Memorial Library; then the impression of Nettleton began to fade, and she found it easier to take North Dormer as the norm of the universe than to go on reading" (S, 3). Der veraltete Bestand, der in den Regalen der Bibliothek verrottet, trägt jedenfalls nicht zu einem Wunsch nach Weiterbildung bei. Charity empfindet die ungenutzte Bibliothek, welche von vornherein nicht als Stätte von Wissensvermehrung sondern als Monument für die bescheidene literarische Karriere eines Honorius Hatchard gedacht war, als Gefängnis oder gar als Grab: "[She] wondered if [Hatchard] felt any deader in his grave than she did in his library" (S, 5). Hier lernt Charity nun den jungen Mann von vorhin kennen, Lucius Harney, einen Architekten aus der Stadt. Sie ist beeindruckt von seiner Souveränität und Überlegenheit: "[H]is smile [was] shy yet confident, as if he knew lots of things she had never dreamed of, and yet wouldn't for the world have had her feel his superiority. But she did feel it, and liked the feeling; for it was new to her" (S, 11). Dieser scheinbar romantisch sentimentale Rahmen für eine Liebesgeschichte zwischen dem naiven Mädchen vom Land und dem weltgewandten Herrn aus der Stadt wird jedoch wie in der Eingangsszene verzerrt. Charity verliebt sich in Harney, weil sie ihrer eigenen Macht, die sie in North Dormer und im Hause ihres Ziehvaters innehat, überdrüssig ist:

[I]n her narrow world she had always ruled. It was partly, of course, owing to the fact that lawyer Royall was "the biggest man in North Dormer;" [...] and Charity ruled in lawyer Royall's house. She had never put herself in those terms; but she knew her power, knew what it was made of, and hated

it. Confusedly, the young man in the library had made her feel for the first time what might be the sweetness of dependence. (S, 12)

Charity ist keine Dame der Mittel- und Oberschicht, daher kann Wharton die literarischen Konventionen für romantische Heldinnen umgehen. Ihre Protagonistin kann Themen offen ansprechen, die für eine Lady undenkbar gewesen wären. Ausserdem ist sie sich ihrer Sexualität bewusst, sie wird nicht von Lucius verführt, sondern weiss, was sie tut und verkörpert somit "a new heroine in the same old plot" (White, "Edith Wharton's *Summer* and 'Woman's Fiction,'" 223). In *Summer* verlagert sich der Schwerpunkt auf die Gefühlswelt der Protagonistin, durch die der Leser erkennt, dass Charity nicht das klassische unschuldige Opfer eines skrupellosen Schurken ist.

Mit Lucius Harney als intellektueller Fremder aus der fernen Stadt verbindet Charity Ideale wie Sprengung von Ketten, Abenteuer und das Kennenlernen einer neuen Welt. In erotischen Tagträumen sieht sie sich als Braut dieses jungen Mannes: "She [...] freed her thin shoulders, and saw herself a bride in low-necked satin, walking down an aisle with Lucius Harney. He would kiss her as they left the church... She put down the candle and covered her face with her hands as if to imprison the kiss" (S, 23 f; Auslassungen original).

Im krassen Gegensatz dazu steht ihre Beziehung zu ihrem Ziehvater, eine reine Zweckgemeinschaft, deren Fundament die Angst vor Einsamkeit ist: "[Mr. Royall] was a dreadfully 'lonesome' man; [Charity] had made that out because she was so 'lonesome' herself. He and she, face to face in that sad house, had sounded the depths of isolation; and though she felt no particular affection for him, and not the slightest gratitude, she pitied him because she was conscious that he was superior to the people about him, and that she was the only being between him and solitude" (S, 13 f).

Als Mr. Royall aus seiner Einsamkeit heraus jedoch einmal in betrunkenem Zustand versucht, sich Charity sexuell zu nähern und ihr einen Heiratsantrag macht, wandelt sich ihr Mitleid in Hass und Abscheu. Sie hat zwar keine Angst vor weiteren Übergriffen, doch sein Schuldgefühl ihr gegenüber nutzt sie zu ihrem Vorteil: "She understood that, profoundly as she had despised Mr. Royall ever since, he despised himself still more profoundly. If she had asked for a woman in the house it was far less for her own defense than for his humiliation. She needed no one to defend her: his humbled pride was her surest protection. [...] Nothing now would ever shake her rule in the red house" (S, 22).

Als sie Harney kennenlernt, macht sie ihn ebenso zu ihrer Projektionsfläche. So verliebt sie sich nicht in seine Person, schliesslich haben sie nichts gemein, sondern in die von ihm verkörperte Hoffnung, ihrer Isolation in geographischer, sozialer und emotionaler Hinsicht entfliehen zu können. Verdeutlicht wird dies, ähnlich wie bei *Ethan Frome*, durch Kommunikationsunfähigkeit: "[A]bsorbed in his job, [Lucius] forgot her ignorance and her inability to follow his least allusion, and plunged into a monologue on art and life" (S, 38). Genauso wenig, wie Charity sich mit der Person Harney auseinandersetzt, der dadurch eine beliebig austauschbare Rolle innehat, nimmt dieser sie als eigenständige Persönlichkeit wahr: "But once more, as she spoke, she became aware that he was no longer listening" (S, 112). Er fühlt sich zwar durch ihre Natürlichkeit zu ihr hingezogen, doch vor allem ist sie jemand, der sein Ego bestätigt und keinerlei Ansprüche stellt. Wirklich interessant wird sie für ihn erst, als er erfährt, dass sie aus der Bergkolonie stammt, welche er für eine erfolgreiche Umsetzung der Utopie einer anarchischen, autarken Kommune hält, eine Art "little independent kingdom" (S, 41). Charity stellt für ihn die Verbindung zu einem ausserhalb der Konventionen stehenden, freien Lebens dar. Anstatt eine reale Beziehung aufzubauen, versuchen beide in gleichem Masse, einen eskapistischen Traum auszuleben.

In einem Gespräch mit Mr. Royall erfährt Harney die Hintergründe zur Kommune in den Bergen. Charity erkennt zum ersten Mal die soziale Kluft, die sich zwischen ihnen beiden auftut: "[E]very word that had been spoken showed her how such an origin must widen the distance between them. [...] Education and opportunity had divided them by a width that no effort of hers could bridge, and even when his youth and his admiration brought him nearest, some chance word, some unconscious allusion, seemed to thrust her back across the gulf" (S, 47 f).

Nach diesem Vorfall wird sie Zeugin einer Unterhaltung, welche eine Verbindung zwischen der von ihr bewunderten und zugleich als Konkurrentin verhassten Annabel Balch und Harney erahnen lässt. Als dieser wider Erwarten nicht zum Abendessen im Hause der Royalls erscheint, beschliesst sie, ihn aufzusuchen. Doch anstatt ihn zur Rede zu stellen, bleibt sie an seinem Fenster stehen und beobachtet ihn. Offensichtlich bereitet Harney gerade seine Abreise vor, und ihr anfänglicher Wunsch nach einem klärenden Gespräch wird von seiner Anziehungskraft auf sie überlagert. Zum einen wird sie hier mit ihrem eigenen sexuellen Begehren konfrontiert, zum anderen wird ihr bewusst, welche Konsequenzen ein Nachgeben dieses Verlangens nach sich ziehen würde:

All her old resentments and rebellions flamed up, confusedly mingled with the yearning roused by Harney's nearness. [...] In every pulse of her rigid body she was aware of the welcome his eyes and his lips would give her; but something kept her from moving. [...] It was simply that she had suddenly understood what would happen if she went in. It was the thing that *did* happen between young men and girls, and that North Dormer ignored in public and snickered over on the sly. (S, 67 f)

Aber vor allem ihr Stolz ist massgeblich für ihre Zurückhaltung und nicht die Angst vor gesellschaftlichen Repressalien: "It was not the fear of sanction, human or heavenly; she had never in her life been afraid. [...] Sometimes, when her youth flushed up in her, she had imagined yielding like other girls to furtive caresses in the twilight; but she could not so cheapen herself to Harney" (S, 68). Damit wird deutlich, dass das Überschreiten von Tabus oder Konventionen und die daraus resultierenden Konsequenzen keinerlei Bedeutung für sie haben. Nach diesem nächtlichen Ausflug, der anderen Einwohnern nicht verborgen geblieben ist, gerät sie in eine Auseinandersetzung mit Mr. Royall. Er schlägt ihr noch einmal eine Heirat vor, um ein gemeinsames Leben ausserhalb North Dormers zu beginnen, was sie jedoch rigoros ablehnt. Daraufhin will er Harney zur Ehe zwingen, falls sie dies wünsche, um sie vor der Anschuldigung der Promiskuität zu schützen, doch sie verwahrt sich gegen jegliche Einmischung.

Als Harney bei ihr vorbeikommt, um sich zu verabschieden, nimmt Charity seine Floskeln nicht wie erwartet kommentarlos hin. Sie verweigert ihm die Möglichkeit, ihre Beziehung elegant zu beenden. Diese unerwartete Reaktion Charitys - "[her] answer seemed to break up the order of his prearranged consolations" (S, 79) - lässt ihn nicht wie geplant abreisen. Er schickt ihr eine Nachricht, in der er sie um ein Treffen ausserhalb North Dormers bittet. Signifikanterweise wird dieses Ereignis im Text zu einer narrativen Leerstelle, und das nächste Kapitel beginnt etwa vierzehn Tage später mit den Vorbereitungen zu einem heimlichen Ausflug anlässlich der Feierlichkeiten zum 4. Juli nach Nettleton.³²

Ausgerechnet am Unabhängigkeitstag, an dem die amerikanischen Ideale von *Life, Liberty and the Pursuit of Happiness* alljährlich gefeiert werden, soll Charitys letzter Rest an Unabhängigkeit verloren gehen. Dieser Tag kündigt den bevorstehenden Bruch mit der Vergangenheit schon an. Überwältigt von der Flut ungewohnter Eindrücke

³² Der kosmopolitisch urbane Flair dieses Ortes täuscht nicht über die Tatsache hinweg, dass der Name schon auf die negativen Aspekte einer anonymen Grossstadt hinweist: engl. *nettle*, dt. Nessel, die bei Hautkontakt einen brennenden Ausschlag verursacht.

ordnet sie sich beispielsweise bei der Auswahl einer Brosche Harneys Geschmack unter: "'Which do you like best?' he asked [...]. She pointed to a gold lily-of-the-valley with white flowers. 'Don't you think the blue pin's better?' he suggested, and immediately she saw that the lily-of-the-valley was mere trumpery compared to the small round stone [...]. She coloured at her want of discrimination" (S, 88). Sie trinkt Wein, der ihr eigentlich nicht schmeckt, "but she sipped a mouthful for the pleasure of doing what he did," probiert Harney zuliebe Kaffee: "'It's the real thing, you know,' he explained; and Charity hastily revised her previous conception of the beverage" (S, 90). Charity, bisher "determined to assert her independence" (S, 82), vermittelt Harney mehr und mehr das Gefühl von Macht und Überlegenheit. Sie ist sich der Distanz zwischen ihnen voll bewusst: "Harney would never buy her an engagement ring: they were friends and comrades, but no more. He had been perfectly fair to her: he had never said a word to mislead her. She wondered what the girl was like whose hand was waiting for his ring..." (S, 94; Auslassung original).

Harneys souveräne Fassade bröckelt, als er sie während des Feuerwerks unerwartet küsst und ihrer sich bis dahin in der Schweben befindlichen Beziehung eine konkret sexuelle Note gibt: "An unknown Harney had revealed himself, a Harney who dominated her and yet over whom she felt herself possessed of a new mysterious power" (S, 98). Doch inmitten dieses Rausches der Sinne erblickt sie die Praxis Dr. Merkles, in der vor allem Abtreibungen vorgenommen werden, ein Vorgriff auf die unweigerlichen Folgen von Charitys Beziehung zu Harney.

Auf dem Rückweg begegnen sie ihrem betrunkenen Ziehvater in Begleitung einer Prostituierten aus North Dormer, die als negatives Vorbild für Charity fungiert und gleichzeitig die weitere Entwicklung erahnen lässt, denn nach ungewollter Schwangerschaft und Abtreibung ist Julia Hawes ins soziale Abseits geraten. Royall, der für Charity bisher Schutz vor einer sie diskriminierenden Gesellschaft war, beschimpft sie in aller Öffentlichkeit als Hure und stellt sie damit auf dieselbe Ebene wie Julia. Die Ähnlichkeit wird in diesem Moment auch Charity bewusst: "[S]uddenly she had a vision of herself, hatless, dishevelled, with a man's arm about her, confronting that drunken crew, headed by her guardian's pitiable figure. The picture filled her with shame" (S, 100).

Die Auseinandersetzung mit der Realität ist nun nicht mehr zu vermeiden, nachdem sie Mr. Royall als letzte Zuflucht verloren zu haben scheint. Charitys erster Gedanke gilt der Flucht: "What had been a feverish nightmare became a cold and unescapable fact [...] The longing to escape, to get away from familiar faces, from places where she

was known, had always been strong in her moments of distress [...] 'I'll go to the Mountain—I'll go back to my own folks.' She had never really meant it before; but now, as she considered the case, no other course seemed open" (S, 104 f).

Doch Harney hält sie zurück: "The fact that Charity does 'know' leads Harney to make advances, for her knowledge declasses and devalues her" (Skillern, "Becoming a 'Good Girl,'" in Bell, *Companion*, 125). Auf dem Weg zu ihrem ursprünglichen Zuhause in den Bergen kommt er ihr nach und bringt sie zu einem abgelegenen, verlassenem Haus, wo sie von nun an ihre Affäre ausleben: "He was the new Harney again, the Harney abruptly revealed in that embrace, who seemed so penetrated with the joy of her presence that he was utterly careless of what she was thinking or feeling" (S, 108 f). Es ist kein Zufall, dass ihre Beziehung ausserhalb der Grenzen North Dormes stattfindet, abseits von sozialen Wertevorstellungen. Melissa Pennell bezeichnet Charitys Versteck deshalb auch sehr treffend als "fallen Eden," und weist auf die Tatsache hin, dass sich die beiden widerrechtlich auf fremden Besitz aufhalten, ein Indiz für die "illegitimacy of their relationship in the eyes of the community" (Pennell, *Student Companion to Edith Wharton*, 121).

Das nächste Kapitel beginnt mit den Vorbereitungen für ein "Old Home Week"-Festival, welches das Ende des Sommers ankündigt. Der Leser erfährt in der Retrospektive, dass Charity auf Harneys Drängen hin in Mr. Royalls Haus zurückgekehrt ist. Als Begründung wird angegeben, dass Charitys Weglaufen einem Schuldeingeständis gleichkäme. Doch die eigentlichen Beweggründe sind andere: "[She] saw the force of the argument; but if she acquiesced it was not so much because of that as because it was Harney's wish. Since that evening in the deserted house she could not imagine no reason for doing or not doing anything except the fact that Harney wished or did not wish it. All her tossing contradictory impulses were merged in a fatalistic acceptance of his will" (S, 116).

Nicht mehr Mr. Royall oder die Rebellion gegen eine restriktive Gesellschaft sind für Charity identitätsstiftend, sondern Harneys Wille. Ihre geheimgehaltene Beziehung bietet wieder Gelegenheit, einer Auseinandersetzung mit der Realität aus dem Weg zu gehen. Ausserdem vermittelt es ihr das Gefühl, etwas Besonderes zu sein: "She, Charity Royall, was the only being on earth who really knew [Harney]. [...] It was this fact, which nobody about her guessed, or would have understood, that made her life something apart and inviolable, as if nothing had any power to hurt or disturb her as long as her secret was safe" (S, 117). Wie wenig sie tatsächlich über Harney weiss, wird sich jedoch anlässlich der bevorstehenden Feier noch herausstellen. Sie glaubt

kurzzeitig, ihr Glück mit Harney schon gefunden zu haben: "The only reality was the wondrous unfolding of her new self, the reaching out to the light of all her contracted tendrils" (S, 119).

Während der "Old Home Week" hält Mr. Royall eine Rede, in der er sich vor allem an jene Einwohner North Dormers richtet, die versucht haben, ihrem Heimatort den Rücken zu kehren, um ausserhalb ein neues Leben zu beginnen, aber keinen Erfolg hatten und deprimiert zurückkehren mussten. Er fordert sie auf, nach der Rückkehr nicht in Gram und Verbitterung zu versinken, sondern aktiv daran mitzuwirken, dass sich die Lebensverhältnisse in North Dormer zum Besseren wenden. Jeden einzelnen ermuntert er, Verantwortung zu übernehmen und sich den widrigen Umständen zu stellen. Indirekt ist diese Rede jedoch auch ein vorausschauendes Angebot an Charity, der Royalls Auftritt vor Augen führt, warum er von den anderen Mitgliedern der Gemeinschaft respektiert wird. Mr. Royall weiss, dass ihr Glück nicht lange andauern wird, der Bruch mit Harney ist unvermeidlich und steht unmittelbar bevor. "[S]he unfortunately accepts as universal the idea of independence, not realizing until too late its particular application to a certain class and a certain gender" (Skillern, "Becoming a 'Good Girl,'" in Bell, *Companion*, 123), denn beides liegt ausserhalb Charitys Reichweite, sowohl sexuelle als auch soziale Unabhängigkeit können nur vermögende Vertreter des männlichen Geschlechts erlangen.

Als Harney in Begleitung Annabel Balchs auf dem Fest erscheint, wird Charity endgültig mit der Wahrheit konfrontiert: "In a flash they had shown her the bare reality of her situation. Behind the frail screen of her lover's caresses was the whole inscrutable mystery of his life: his relations with other people—with other women—his opinions, his prejudices, his principles, the net of influences and interests and ambitions in which every man's life is entangled" (S, 130). Zum wiederholten Mal begreift Charity, dass die soziale Kluft zwischen ihr und Harney nicht überwunden werden kann: "She had given him all she had—but what was it compared to the other gifts life held for him? She understood now the case of girls like herself to whom this kind of thing happened. They gave all they had, but their all was not enough: it could not buy more than a few moments" (S, 131). Als wäre diese Einsicht zuviel für sie, bricht sie ohnmächtig zusammen.

Bei dem nächsten Treffen von Harney und Charity werden sie von Mr. Royall in ihrem abgelegenen Versteck überrascht. Er wirft Harney in Charitys Gegenwart vor, sie zu täuschen, da er aufgrund anderer Verpflichtungen und ihrer zweifelhaften Herkunft niemals die Absicht hätte, sie zu heiraten. Harney, der aufgrund seiner bereits gezeigten

"moral nearsightedness" dazu tendiert, "to overlook the larger ethical and social context" (Makowsky/Bloom, "Edith Wharton's Tentative Embrace of Charity," 225), eröffnet Charity nach dieser Auseinandersetzung, er müsse für einige Zeit fort, "to arrange some things" (S, 140). Charity ahnt jedoch, dass ihre Beziehung keine Zukunft hat: "[S]he felt as if they were being sucked down together into some bottomless abyss [...]. If ever she looked ahead she felt instinctively that the gulf between them was too deep, and that the bridge their passion had flung across it was as insubstantial as a rainbow" (S, 140 f).

Nach der Abreise Harneys scheint die räumliche Distanz zwischen North Dormer und New York das fragile Band zwischen ihnen, das in erster Linie aus gegenseitiger sexueller Anziehung bestanden hat, zu reißen: "She read [Harney's] letter with a strange sense of its coming from immeasurable distances and having lost most of its meaning on the way; and in reply she sent him a coloured post-card of Creston Falls [...]. She felt the pitiful inadequacy of this, and understood, with a sense of despair, that in her inability to express herself she must give him an impression of coldness and reluctance; but she could not help it" (S, 142).

Als Charity von einer Freundin erfährt, dass Harney und Annabel tatsächlich verlobt sind, lehnt sich Charity noch einmal gegen ihr Schicksal auf, als Übergang von der rebellierenden Jugendlichen zur desillusionierten Erwachsenen: "[S]he felt the uselessness of struggling against the circumstances. She had never known to adapt herself; she could only break and tear and destroy. [...] But when she turned the incident over in her puzzled mind she could not imagine what a civilized person would have done in her place" (S, 146 f). Ihr Unvermögen sich adequat auszudrücken und mitzuteilen, fällt hier erneut auf: "At night she planned many things... it was then she wrote to Harney. But the letters were never put on paper, for she did not know to express what she wanted to tell him" (S, 146). Doch schliesslich fordert sie Harney mit wenigen Worten auf, seinen Verpflichtungen Annabel gegenüber nachzukommen.

Erstaunlich erwachsen reagiert sie einige Tage später, als sie eine Schwangerschaft vermutet. Sie fährt nach Nettleton und konsultiert Dr. Merkle, eine Ärztin, die illegal Abtreibungen vornimmt. Diese bestätigt Charitys Vermutung und bietet ihr umgehend einen Termin an, worauf Charity empört die Praxis verlassen will. Da sie nicht genug Geld bei sich hat, muss Charity die blaue Brosche von Harney als Pfand zurücklassen. Während der Rückfahrt nach North Dormer geht Charity noch davon aus, dass dieses gemeinsame Kind die Kluft zwischen Harney und ihr überwinden könne und sie nun vorrangigen Anspruch auf eine Zukunft mit dem Vater des Kindes habe: "Everything

seemed to have grown suddenly clear and simple. She no longer had any difficulty in picturing herself as Harney's wife now that she was the mother of his child; and compared to her sovereign right Annabel Balch's claim seemed no more than a girl's sentimental fancy" (S, 151). Doch zu Hause erwartet sie schon ein Brief Harneys, in dem er ihr für ihr Verständnis dankt und seine Heiratsabsichten Annabel gegenüber bestätigt.

Sie entscheidet sich dagegen, Harney über ihre Schwangerschaft zu informieren und ihn so zu einer Heirat zu zwingen, da sie weiss, dass ihre Romanze realistisch gesehen niemals eine Zukunft gehabt hat: "All she had to do was tell him the truth; but that was the very fact that held her back.... [...] Distinctly and pitilessly there rose before her the fate of the girl who was married 'to make things right.' She had seen too many village love-stories end in that way" (S, 156). Die Schwangerschaft besiegelt ihr Schicksal. Der ursprünglich Traum von einem selbstbestimmten Leben ausserhalb North Dormers ist nun endgültig passé: "In the established order of things as she knew them she saw no place for her individual adventure" (S, 156), denn eine Existenz ausserhalb der Gesellschaft ist nicht möglich.

Sie macht sich auf den Weg in die Berge, wo sie nach Akzeptanz und Zukunftsperspektiven sucht: "She supposed it was something in her blood that made the Mountain the only answer to her questioning, the inevitable escape from all that hemmed her in and beset her" (S, 157). Auch dieses Mal wird sie auf halbem Weg angehalten, diesmal vom Pfarrer, der unterwegs zu ihrer im Sterben liegenden Mutter ist. Bei ihrem Eintreffen ist diese schon verstorben. Statt Trost und Zuflucht findet Charity nur noch den abschreckenden, leblosen Körper einer Fremden vor: "[Charity's mother] did not look like a dead woman; she seemed to have fallen across her squalid bed in drunken sleep [...] in her ragged disordered clothes. One arm was flung above her head, one leg drawn up under a torn skirt that left the other bare to the knee: a swollen glistening leg with a ragged stocking rolled down about the ankle. [...] There was no sign in it of anything human: she lay there like a dead dog in a ditch" (S, 165 ff).

Die Beerdigung ist für Charity auch eine symbolische, sie begräbt mit ihrer Mutter die letzte Illusion auf eine von der Gesellschaft unabhängigen Zukunft. Dennoch entschliesst sich Charity dazu, nicht mit dem Pfarrer zurückzufahren: "These are my folks. I'm going to stay with them" (S, 171). Durch Harneys Einfluss hat sie zunächst noch ein romantisch verklärtes Bild von einem freien Leben auf dem Berg, das scheinbar ohne gesellschaftliche Regeln funktioniert. Doch die primitiven Zustände überzeugen sie bald, dass dieser Ort keine reale Zufluchtsstätte für eine Schwangere ist.

Nun endlich versteht sie die Beweggründe ihrer Mutter, warum diese sie als kleines Kind in die Obhut der Royalls gegeben hat: "What mother would not want to save her child from such a life?" (S, 173). Diese Erkenntnis hilft ihr bei ihrer eigenen Entscheidungsfindung: "Simple denial of moral and social law is not the answer to Charity's problem; she seeks a community that will recognize the sanctity of her experience, not one that condemns nothing because it also holds nothing sacred" (Saunders, *Writing the Margins: Edith Wharton, Ellen Glasgow, and the Literary Tradition of the Ruined Woman*, 55).

Dieser Moment von Charitys "tragic initiation" (S, 173) verdeutlicht, dass ihr keine Alternativen offen stehen: "Charity vainly tried to think herself into the life about her. But she could not make out what relationship these people bore to each other, or to her dead mother; they seemed to be herded together in a sort of passive promiscuity in which their common misery was the strongest link" (S, 173). Die Verantwortung für ihr ungeborenes Kind gibt letztendlich ihrem Leben einen neuen Sinn und zwingt sie, aktiv nach einer Lösung innerhalb der Grenzen zu suchen, die ihr die Gesellschaft auferlegt: "There were moments when she felt that all she asked was to go on lying there unnoticed; then her mind revolted at the thought of becoming one of the miserable herd from which she sprang, and it seemed as though, to save her child from such a fate, she would find strength to travel any distance, and bear any burden life might put on her" (S, 174). Sie muss nun endgültig erwachsen werden und allein die Verantwortung für ihren Nachwuchs übernehmen.

Am nächsten Tag verlässt sie die Kommune und beginnt ziellos den Abstieg. Diesmal ist es Mr. Royall, auf den sie trifft. Anstatt dem Impuls sich zu verstecken nachzugeben, ist sie froh, in ihrer Einsamkeit einem menschlichen Wesen zu begegnen und empfindet das erste Mal echte Dankbarkeit. Ihre Auflehnung gegenüber einer restriktiven Gesellschaft weicht nun der Notwendigkeit, sich um ihres Kindes Willen mit dieser zu arrangieren. Nachdem sie zu Beginn der Novelle ihr Leben in North Dormer gehasst und abgelehnt hat, steht ihr der Weg zurück immer noch offen, wie aus der Rede Royalls zur "Old Home Week" zu entnehmen war.

Nachdem sie weder in den unzivilisierten Bergen noch im mondänen Nettleton ihre Zukunft sieht, bleibt als einzige Alternative inmitten dieser zwei Extreme das verschlafene, spiessige North Dormer. Das erneute Angebot Royalls, sie zu heiraten, nimmt Charity nun an, was allerdings nicht als eine echte freie Entscheidung ihrerseits gewertet werden kann: "Do you know what you really want? I'll tell you. You want to be took home and took care of. And I guess that's all there is to say," stellt Royall fest.

"His tone was so strong and resolute that it was like a supporting arm about her. She felt her resistance melting, her strength slipping away from her as he spoke" (S, 180 f). Charitys rebellisches Wesen scheint am Schluss domestiziert, die Rückkehr in eine patriarchalische Gesellschaft als Ehefrau und Mutter geht auf Kosten ihrer Unabhängigkeit. Sie übernimmt letztlich den Part, den sie ursprünglich abgelehnt hat, nämlich den einer Unmündigen, von anderen Abhängigen: "[S]he followed Mr. Royall as passively as a tired child" (S, 183). Die Vermählung, die sie ebenfalls wie in Trance über sich ergehen lässt, erinnert an das Begräbnis ihrer Mutter: "The cleargyman began to read, and on her dazed mind there rose the memory of Mr. Miles, standing the night before in the desolate house of the Mountain, and reading out of the same book words that had the same dread sound of finality. [...] She was so busy trying to understand the gestures that the clergyman was signalling to her to make that she no longer heard what was being said. After another interval the lady on the bench stood up, and taking her hand put it in Mr. Royall's. [...] She understood then that she was married..." (S, 185 f).

Illuminating incidents (WF, 78), wie Wharton epiphanieähnliche Szenen nennt, prägen diese Geschichte. Der erste spielt sich vor Beginn ihrer Affäre mit Lucius ab, als sie ihn heimlich bei den Vorbereitungen zu seiner für sie zunächst unerklärlichen Abreise aus North Dormer beobachtet: "Charity reads Harney's expressions and gestures as the answers to her questions" (Bendixen/Zilversmit (eds.), *New Critical Essays*, 123):

She understood that he was preparing to leave, and that he had probably decided to go without seeing her. She saw that the decision, from whatever cause it was taken, had disturbed him deeply; and she immediately concluded that his change of plan was due to some surreptitious interference of Mr. Royall's. All her old resentments and rebellions flamed up, confusedly mingled with the yearning roused by Harney's nearness. [...] In every pulse of her rigid body she was aware of the welcome his eyes and lips would give her; but something kept her from moving. It was not the fear of any sanction, human or heavenly; she had never in her life been afraid. It was simply that she had suddenly understood what would happen if she went in. It was the thing that *did* happen between young men and girls, and that North Dormer ignored in public and snickered over on the sly. (S, 66 ff)

Charity wird hier also nicht als passives Opfer, als stereotype Unschuld vom Lande gezeichnet, sondern als jemand, der aktiv sein Schicksal kontrolliert. Dieser

illuminating incident spiegelt sich gegen Ende der Novelle in einer parallelen Szene, Charity findet sich nach ihrer plötzlichen Heirat in einem Hotelzimmer wieder und beobachtet - wie zu Beginn Lucius - nun Mr. Royall:

"What have I done? Oh, what have I done?" she whispered, shuddering to her pillow; and pressing her face against it to shut out the pale landscape beyond the window she lay in the darkness straining her ears, and shaking at every footstep that approached....

Suddenly she sat up and pressed her hands against her frightened heart. A faint sound had told her that someone was in the room; but she must have slept in the interval, for she had heard no one enter. The moon was setting beyond the opposite roofs, and in the darkness outlined against the grey square of the window, she saw a figure seated in a rocking-chair. The figure did not move: it was sunk deep in the chair, with bowed head and folded arms, and she saw that it was Mr. Royall who sat there. [...]

As she continued to watch him ineffable relief stole slowly over her, relaxing her strained nerves and exhausted body. He knew, then... he knew... it was because he knew that he had married her, and that he sat there in the darkness to show her that she was safe with him. (S, 188 f)

Ein zweiter *illuminating incident* dient als Symbol für die Dominanz des Patriarchats, und manifestiert sich als "a man's foot in a large worn boot covered with red mud" (S, 34). Dieses Bild taucht erneut auf, als Mr. Royall droht, Lucius Harney zu einer Heirat mit Charity zu zwingen: "As she listened, there flitted through her mind the vision of Liff Hyatt's muddy boot coming down on the white bramble-flowers. The same thing has happened now; something transient and exquisite had flowered in her, and she had stood by and seen it trampled to earth" (S, 77).

Die vorausdeutende Funktion des Wetters sowie des Rhythmus' der Jahreszeiten unterstützt den Aufbau einer Atmosphäre, die sich langsam von optimistisch-aktiv zu resignierend-passiv wandelt und Charitys Erwachsenwerden unterstreicht. Hier zwei Beispiele: "[T]he autumnal sparkle that a north wind brings to the hills in early summer" (S, 50) deutet subtil auf die Vergänglichkeit hin, oder: "The first fall of night after a day of radiance often gave [Charity] a sense of hidden menace: it was like looking out over the world as it would be when love had gone from it. She wondered if some day she would sit in that same place and watch in vain for her lover..." (S, 121 f; Auslassung original).

Im Gegensatz zu *Ethan Frome*, in dem alles im Schnee versinkt und erstarrt, steht die Landschaft Neuenglands³³ in *Summer* in voller Blüte und ist nicht länger eine dem Menschen feindlich gesinnte Macht, im Gegenteil, für Charity bedeutet die Natur eine Quelle der Kraft und empfindet sich als Teil derselben (McDowell, *Edith Wharton*, 76). Starkfield ist "a weather-beaten sunburnt village of the hills, abandoned of men, left apart of railway, trolley, telegraph, and all the forces that link life to life in modern communities" (S, 3). Diese Abgeschiedenheit bedeutet jedoch auch Stagnation und manifestiert sich in Spuren des Verfalls, die nicht nur an der ungenutzten Bibliothek zu erkennen sind, sondern auch bei den teils verlassenen Häusern, die Harney in der Umgebung North Dormers skizziert.

Der Realismus von Whartons Erzählungen, die im verarmten Neuengland spielen, steht bewusst im Kontrast zum Idealismus der *local colorists* (vgl. BG, 293). Was oberflächlich betrachtet wie eine konventionelle, sentimentale Liebesgeschichte erscheint, die tragisch endet, ist in Wahrheit ein evidenter Bruch mit der literarischen Tradition. Whartons Heldin Charity ist trotz ihrer Jugend weder naiv noch unaufgeklärt, wie ihr Gespräch mit der einzig wahren Lady des Dorfes, der älteren Miss Hatchard, verdeutlicht: "'She's got to be talked to like a baby,' [Charity] thought, with a feeling of compassion for Miss Hatchard's long immaturity" (S, 17). Eine weitere Abweichung ist die für die damalige Zeit sehr offene Darstellung der weiblichen Sexualität in der Literatur. Charity ist nicht die stereotype Unschuld vom Lande, die von einem skrupellosen Städter verführt und dann verlassen wird, weil sie es selbst nicht so empfindet. Charity weiss, worauf sie sich bei einer Affäre einlässt und verpflichtet ihren Liebhaber zu nichts.

Die sich entwickelnde Beziehung zu Harney nimmt rund Dreiviertel der Erzählung ein, die nach dem Höhepunkt im restlichen Viertel knapp die daraus resultierenden Konsequenzen schildert, was die Tatsache unterstreicht, dass Wharton den Schwerpunkt auf Charitys Entwicklung legt. Daher bezeichnen Kritiker *Summer* dementsprechend auch als Bildungsroman in Kurzform mit einer weiblichen Heldin im Mittelpunkt.

Ein Blick auf den Aufbau der Novelle zeigt, dass bis Kapitel 8 ungefähr zwei Wochen vergangen sind, in denen Charitys erwachende Sexualität ausführlich dargestellt wird, worauf ein Zeitsprung von etwa der gleichen Länge zu Kapitel 9 führt. Dieses bildet das Zentrum der Geschichte, welches gemeinsam mit Kapitel 10 den Tag in

³³ Neben *Ethan Frome* und *Summer* ist auch *The Fruit of the Tree* (1907) und rund ein Viertel ihrer Short stories in dieser Gegend angesiedelt, die sie von zahlreichen Aufenthalten sehr gut kannte (White, *Wharton's New England*, vii).

Nettleton anlässlich der Feierlichkeiten zum 4. Juli schildert und so eindrucksvoll Whartons Technik von der Expansion essentieller Geschehnisse verdeutlicht. Suggestive Ellipsen (S, 119; 122) machen Beschreibungen überflüssig und komprimieren die Erzählung, wodurch der Fokus auf das Wesentliche gewahrt bleibt.

Ein inzestuöses Element der Geschichte ist die Tatsache, dass Charity ihren Ziehvater heiratet, was Kritiker wie Elizabeth Ammons veranlasst, das Ende der *novella* als "sick" bzw. "unhealthy" zu bezeichnen (*Edith Wharton's Argument with America*, 133; 140).³⁴ Doch bleiben der Protagonistin keine wirklichen Alternativen hierzu. Eine unsichere Zukunft würde sie sowohl in der Stadt als auch in den Bergen erwarten, wo sie aus finanziellen Gründen möglicherweise in die Prostitution abgleiten könnte. Sie hat keine Familie ausser Royall, er ist der Einzige, der ihr jemals ein Gefühl von Stabilität und Sicherheit vermittelt hat: "[S]he was safe with him" (S, 189). Auch ihre Worte an Royall in der Schlusszene deuten darauf, dass sie ihre schlechte Meinung von ihm revidiert hat und bekräftigen das gewonnene Vertrauen in ihn: "I guess you're good, too" (S, 194). Charity hat erkannt, dass als Gegenleistung für die Sicherheit innerhalb einer Gemeinschaft vom Individuum die Einhaltung von Pflichten erwartet wird, ein einheitliches Wertesystem sichert die Stabilität. Das Wohl des Einzelnen hat dabei hinter dem der Gemeinschaft zurückzustehen. Dieses Ende ist glaubhafter als ein verzweifelter Selbstmordversuch wie in *Ethan Frome*, ein plötzlich sich wandelnder Liebhaber oder die überraschende Entdeckung der Attraktivität eines alten Mannes, wie es für eine konventionelle Romanze denkbar wäre.

Da der Leser die Ereignisse mit Charitys Augen sieht, erscheinen ihm diese in subjektiver und begrenzter Darstellung, geprägt durch ihren zu Beginn noch sprunghaften rebellischen Charakter. Als Beispiel dient die Figur des Pfarrers, Mr. Miles, den Charity zunächst wegen seiner "straight nose" und seiner Art zu sprechen heiraten möchte. Als sie erfährt, dass er schon verheiratet ist, sieht sie ihn plötzlich "as he really was: a fat middle-aged man with a baldness under his clerical hat" (S, 59). Auch Charitys ambivalentes Verhältnis zu Royall ist unter diesem Aspekt zu betrachten.

³⁴ Ähnliche Elemente finden sich auch in anderen Werken Edith Whartons, z.B. in *The Reef*, wo George Darrow eine Affäre mit einer Frau beginnt, die später die Verlobte seines zukünftigen Stiefsohnes sein wird. In *The Children* fühlt sich Martin Boyne stark zur jungen Judith Wheeler hingezogen, die ihn jedoch wegen des Altersunterschiedes als Vaterfigur betrachtet. In *The Mother's Recompense* heiratet der Liebhaber der Mutter schliesslich deren Tochter.

Zuerst findet sie ihn abstoßend, doch manchmal bewundert sie ihn auch oder erkennt ihn als "superior" (S, 14) an.

Royall ist eine komplexe, ambige Figur, dessen Vergangenheit im Dunkeln liegt, und dessen Würde über seine suggerierte gescheiterte Existenz nicht hinwegtäuschen kann. Als alternder, einsamer Witwer, der sich durch seine intellektuelle Überlegenheit im monotonen North Dormer isoliert fühlt, sucht er nach Anschluss bei seinem Mündel. Doch sein aufbrausendes Naturell und seine Trunksucht belegen seine Schwächen. Charity und sein Verantwortungsgefühl ihr gegenüber sind der Grund, warum er sich noch nicht aufgegeben hat. Er beweist Stärke und einen, seinem Namen entsprechenden noblen Charakter, als er Charity in ihrer schwierigen Zeit beiseite steht.

"Lucius seems to represent Royall's spiritual son or his youthful self, the potential that has been thwarted by life in North Dormer" (Erlich, *The Sexual Education of Edith Wharton*, 130), weshalb er auch attraktiver für Charity ist, was Royall anerkennt: "I don't blame you. You picked out the best when you seen it" (S, 76). Der charmante, gebildete junge Mann könnte einer klassischen Romanze entsprungen sein. All die Möglichkeiten, die ihm in seiner privilegierten Position offenstehen, bilden einen scharfen Kontrast zu Charitys Einschränkungen. Royall verachtet er wegen der Avancen, die er Charity macht, doch bei nächster Gelegenheit ergreift er die Initiative, um das Mädchen für sich zu gewinnen. Der junge Architekt könnte demnach, abgeleitet von lat. *lux*, vor allem Erleuchtung für Charity bedeuten (Hays, "Signs in Summer: Words and Metaphors," 117), ebenso wie er etwas Begehrtenwertes, engl. *luscious*, darstellt. Doch bindet er Charity an die "conventions—both socially and romantically," da er seinem Namen nach auch als "the 'devil' of society" gesehen werden kann (Singley, *Edith Wharton: Matters of Mind and Spirit*, 153).

Charitys weisser Hut mit kirschrotem Rand³⁵ erinnert an Matties roten Kopfschmuck und repräsentiert wie in *Ethan Frome* Sexualität und Leidenschaft. Die weisse Kleidung unterstreicht zu Beginn Charitys Unschuld und Mädchenhaftigkeit, was jedoch im Verlauf der Handlung, vor allem während der "Old Home Week" als nicht mehr passend erscheint, hat sie doch inzwischen ihre Unschuld verloren (Pennell, *Student Companion to Edith Wharton*, 133). Charity ist auch optisch das genaue Gegenteil von ihrer Rivalin Annabel Balch, dem Prototyp einer romantischen Heldin, deren Name an engl. *balk* erinnert, dem sprichwörtlichen Hindernis zu Charitys Glück. Den Helldunkel-

³⁵ Ebenfalls ein Attribut der "first fashionable hetaera" New Yorks, beschrieben im Essay "A Little Girl's New York," der posthum 1938 als Ergänzung zu ihrer Autobiographie veröffentlicht worden ist (Writings, 276).

Kontrast nimmt Wharton hier ebenso zu Hilfe wie bei den Figuren von Lucius und Royall.

Ihr Ziehvater, die einflussreichste Person in North Dormer, ist für die Protagonistin zu Beginn "merely the person who is always there, the unquestioned central fact of life, as inevitable but as uninteresting [to Charity] as North Dormer itself" (S, 71). Am Ende verbindet sie mit seiner Person "a sense of peace and security. She knew that where he was there would be warmth, rest, silence" (S, 182). Royall ist nicht perfekt und ist deshalb so authentisch. Er fungiert als moralische Institution und Richtschnur für Charity. In seiner "Old Home Week"-Rede greift er auf Charitys Zukunft vor und macht ihr Hoffnung auf einen positiven Ausgang, denn: "[E]ven if you come back against your will—and thinking it's all a bitter mistake of Fate or Providence—you must try to make the best of it, and to make the best of your old town; and after a while [...] I believe you'll be able to say, as I can say today: 'I'm glad I'm here'" (S, 129).

Carol Wershoven sieht Charity und Mr. Royall wie Blake Nevius in diesem Zusammenhang als "twins" ("The Divided Conflict of Edith Wharton's *Summer*," 6) bzw. als "akin" (Nevius, *Edith Wharton*, 170), welche mit ihren Illusionen und der gegenläufigen Realität erst umzugehen lernen: "[*Summer*] is a story of *two* protagonists, both of whom must come to terms with their destructive illusions in order to lead adult lives" (Wershoven, "The Divided Conflict of Edith Wharton's *Summer*," 5). Beide Charaktere sind Aussenseiter in North Dormer, Charity, als uneheliches Kind eines verurteilten Kriminellen, Royall als "'the biggest man in North Dormer;' so much too big for it, in fact, that outsiders [...] always wondered how it held him" (S, 12). Ihre Ähnlichkeit fällt sogar Charity auf, so fühlt sie sich zeitweise "as if she had his blood in her veins" (S, 76).

Die Geschichte konzentriert sich demnach auf drei Hauptakteure, deren Konfrontationen die Handlung vorantreiben und die unterschwelligen Spannungen zwischen den Figuren blosslegen. Wharton stellt die Charaktere in ihren Stärken und Schwächen dar und unterstreicht damit deren Authentizität.

Die Protagonistin ist in dieser Novelle die best entwickelte Figur und durch ihre Perspektive gewinnt der Leser Einblick in die Charaktere von Harney und Royall. Der Name Charity wird ihr als Zeichen für diese Selbstlosigkeit, aber auch als Mahnung zur Dankbarkeit gegeben, "to keep alive in her a becoming sense of her dependence" (S, 13). Doch sie will sich nicht unterordnen. Sie ist starrsinnig und stolz, schnell von aller Routine gelangweilt und sucht Trost in der Natur. Unzufrieden mit den Verhältnissen in ihrer Umgebung ist sie auf der Suche nach ihrer eigenen Identität. Nachdem sie ohne

weibliche Bezugsperson aufgewachsen ist, muss sie ihren Weg allein finden. Von anderen Frauen ist ebenfalls keine Unterstützung zu erwarten, weder von der weltfremden, älteren Miss Hatchard, noch von der Ärztin Merkle, die als Geschäftsfrau nur ihren Profit im Auge hat. In Harney findet sie kurzzeitig eine Bezugsperson, doch gelingt es ihr nicht immer zu verdrängen, dass sie aus verschiedenen Welten stammen.

Rechtsanwalt Royall³⁶ ist zunächst in Charitys Augen eine mitleiderregende, abstossende Figur, deren Vergangenheit mit Anspielungen auf Trunksucht, vorzeitigem Rückzug aus einer Kanzlei in der Stadt und Frauengeschichten lediglich indirekt angedeutet wird. Als gebildeter Mann mit begrenzten finanziellen Mitteln, dessen Wunsch nach Gesellschaft in North Dormer genauso hoffnungslos ist wie seine berufliche Ausbildung verschwendet. Charity wird von ihm respektiert. Trotz des Annäherungsversuches wird er nicht als skrupellos dargestellt. Am Ende ändert sich Charitys Eindruck von Royall, "all the dark spirits had gone out of him" (S, 189), nämlich diejenigen, die womöglich auch nur sie in ihm gesehen hat.

Wharton selbst schreibt Royall eine zentrale Rolle in dieser Novelle zu: "Of course, *he's the book!*" betont sie in ihrer Korrespondenz (Letters, 398). Doch die Handlung folgt Charitys Erfahrungen, die sie mit anderen in ihrem jeweiligen Umfeld sammelt, bis sie sich in die Gesellschaft der Erwachsenen integriert. Zunächst schwankt sie noch zwischen dem Wunsch, sich abzugrenzen, und der Regung, dazu gehören zu wollen, wodurch Spannung erzeugt wird. In alternierenden Szenen mit Harney bzw. Royall wechseln Charitys Gefühle dementsprechend von einer Hochstimmung zur nächsten Frustration.

Der letzte Satz von *Summer* lautet: "Late that evening, in the cold autumn moonlight, they drove up to the door of the red house" (S, 194), und Kritiker interpretieren dieses offene Ende sowohl negativ als auch positiv, da in der Schlussstimmung gleichzeitig Nostalgie, Skepsis, Ironie und Ernsthaftigkeit mitschwingt: Der kurze Sommer und Charitys Jugend sind vorbei. Was folgt, ist der Winter, jene Jahreszeit, in der *Ethan Frome* spielt, und somit schliesst sich der Kreis. Das Haus und die Gesellschaft, die Charity hinter sich lassen wollte, werden letztendlich ihr Gefängnis, die Tür wird sich, wie bei *Ethan Frome*, für immer hinter ihr

³⁶ Die Bedeutung dieses Namens liegt auf der Hand, aufgrund seiner Bildung und seines Berufs ist er der mächtigste Mann im Ort.

schliessen. "[M]ost of the smart ones get away" (EF, 6), doch sowohl Charity als auch Ethan haben es nicht geschafft.

Jedoch ist auch eine positivere Sicht der Dinge möglich. Die Eheschliessung zwischen Charity und Mr. Royall ist zwar keine Liebesheirat, jedoch in Whartons Augen die Basis für Stabilität und Sicherheit, wenn man ihre Aussagen in *French Ways and Their Meaning* berücksichtigt, denen zufolge eine Ehe "built on parenthood, not on passion" sein sollte, "to secure [the partners'] permanent well-being as associates in the foundation of a home and the procreation of a family" (FW, 128).

Rot und weiss sind die dominierenden Farben in diesem Text, Royalls Haus in verblasstem Rot oder Charitys weisses Kleid sind nur zwei Beispiele. Blau steht für das, was die Protagonistin sich erträumt, jedoch nie erreichen können wird, so wünscht sie sich "for the thousandth time that she had blue eyes like Annabel Balch" (S, 2), welche "the things that Charity felt herself most incapable of understanding or achieving" (S, 146) repräsentiert. Die blaue Brosche gilt als Symbol für Charitys Erinnerungen, die ihr niemand mehr nehmen kann, und die gleiche Farbe wie der See hat, auf dem sie mit Lucius gerudert ist, woran sie später durch ein Bild im Hotel erinnert wird (S, 93; 186).

Laut Whartons Autobiographie wollte sie mit *Ethan Frome* und *Summer* im Gegensatz zu anderen Schriftstellern kein idealisiertes sondern ein durch und durch realistisches Bild der Lebensumstände in den Neuengland Staaten zeichnen. Die feste Verankerung destruktiver Gesellschaftsformen wird auch in Zeiten eines scheinbaren Umbruchs nicht hinterfragt. Unter der Oberfläche lauerten Verfall und Regression, die jede Form sozialen und individuellen Fortschritts zunichte mache:

For years I had wanted to draw life as it really was in the derelict mountain villages of New England, a life even in my time, and a thousandfold more a generation earlier, utterly unlike that seen through the rose-coloured spectacles of my predecessors, Mary Wilkins [Freeman] and Sarah Orne Jewett. (BG, 293)

Hierzu schlüpft Wharton in die Rolle der Anthropologin: "[She] would visit New England, even live there for a time, but she would always remain a self-proclaimed outsider, a permanent visitor recording her observations for future use" (Pascha Stevenson, "Ethan Frome and Charity Royall: Edith Wharton's Noble Savages," 413). Diese Einschätzung Whartons wirft auf Charitys Schicksal ein eher trübes Licht und gibt wenig Anlass für den Gedanken an ein *happy end*. Als weiteren möglichen Grund

für die Vermeidung eines glücklicheren Endes gibt Pascha Stevens im Essay "Ethan Frome and Charity Royall: Edith Wharton's Noble Savages" (2003) folgendes an: "Wharton and her class needed the reassurance that living lives of cultural refinement, education, wealth, and social status effects certain well-earned rewards. As much as one may sympathize with fascinating primitives like Ethan and Charity, one cannot allow them to reap bountiful rewards such as comfort and happiness" (425).

Charitys einziger Trost, wie sie einmal zu Lucius bemerkt, ist: "Things don't change at North Dormer: people just get used to them" (S, 79). Sie muss sich wie andere Protagonistinnen Whartons mit den Kodes und Wertvorstellungen ihrer Gemeinschaft arrangieren lernen, nachdem sie ihren Platz in der Gesellschaft gefunden hat. Während sie zu Beginn noch an Selbstbestimmung glaubt, muss sie am Ende die persönlichen Einschränkungen hinnehmen.

10. *The Old Maid* (1921)

Isn't marriage your vocation? Isn't it what you're all brought up for?

Lawrence Selden zu Lily Bart (HM, 11)

The Old Maid ist Whartons subtile Kritik an den gesellschaftlichen Regeln, die der unverheirateten Protagonistin Charlotte Lovell eine öffentliche Ausübung ihrer Mutterrolle verwehren und gleichzeitig deren Cousine Delia Ralston in einer sicheren, standesgemässen Ehe sexuelle Erfüllung unmöglich machen. In einem Brief beschwert sich Edith Wharton vor der Veröffentlichung ihrer Novelle bei ihrem Agenten über die Verzögerungen: "I am so puzzled by the verdict of the Metropolitan Magazine on 'The Old Maid' that I despair of ever understanding the point of view of the American public. Have the readers of The Metropolitan never read 'The Scarlet Letter' or 'Adam Bede' to mention only the two first classics that come to mind? And how about my own 'Summer'? I think too well of the tale to wish to have it hawked about, and if the next editor to whom you offer it is equally prudish, I should prefer to have you return it" (23. Mai 1921, Yale). Als Antwort erhält sie folgende Zeilen: "Like our English cousins, we still find it difficult to face certain facts frankly. The existence of the illegitimate child is less real if not referred to. Adultery is a word which should never occur except in the Bible" (9. Juni 1921, Yale).

Empört schreibt Edith Wharton danach an einen Freund: "Apparently every self-respecting American magazine has refused 'The Old Maid' on the ground of immorality! I suppose one of the periodical (in both sense) waves of pruriency has set in" (Letters, 441). Doch die anfängliche Skepsis gegenüber diesem Werk, welches als erste der vier Novellen in *Old New York* entstanden ist, sollte sich trotz der gewagten Thematik alsbald legen, und inzwischen gehört es zu den populärsten Texten, die Wharton je geschrieben hat.

Charlotte Lovell, eine der beiden Protagonistinnen in *The Old Maid*, ist durch gesellschaftliche Zwänge dazu verdammt, offiziell den zwar respektablen, aber vor allem marginalen Part einer liebevollen Tante und alten Jungfer zu spielen, obwohl sie inoffiziell das genaue Gegenteil davon ist: Sie muss die Entfremdung von ihrer leiblichen Tochter in Kauf nehmen, um in einer Gesellschaft überleben zu können, "who dreaded scandal more than disease, who placed decency above courage, and who considered that nothing was more ill-bred than 'scenes,' except the behaviour of those

who gave rise to them" (AI, 335). Illegitimität ist innerhalb der New Yorker Kreise inakzeptabel.

Da Charlotte unter diesen Umständen auch keine Stimme in dieser restriktiven Gesellschaft hat, werden dem Leser die Geschehnisse aus der Sichtweise von Delia Ralston geschildert, die für Charlottes Tochter eine Art Ersatzmutter werden wird. Sie ist eine Cousine Charlottes, die nach ihrer konventionellen aber respektablen Heirat in eine der prominentesten Familien New Yorks für die beiden sorgt. Um dem Leser Szenen aus Charlottes im Dunkeln liegenden Vergangenheit glaubhaft vermitteln zu können, durchlebt Delia diese in einer Art Vision, was einer Erweiterung ihrer Funktion als *central consciousness* gleichkommt. Delias innerer Monolog schliesst so die für den Leser noch vorhandene Lücke in Charlottes Geschichte (Levine, "Discretion and Self Censorship in Wharton's Fiction: 'The Old Maid' and the Politics of Publishing," 8).

In dieser Novelle geht es also um ein verarmtes Mitglied des aristokratischen New York, Charlotte Lovell, die kurz vor der Heirat in eine angesehe Familie, den Ralstons, steht, einer Verkörperung des konservativen alten New Yorks. In ihrer Jugend leidet Charlotte angeblich an Schwindsucht, ein Euphemismus für ihre Schwangerschaft, und verbringt deswegen ein Jahr auf dem Land abseits der reichen Gesellschaft, wo sie heimlich ein kleines Mädchen zur Welt bringt. Seitdem kümmert sie sich um Kinder in einem von ihr gegründeten Waisenhaus. Charlotte ist einem dieser Kinder besonders zugetan und versucht zu verbergen, dass sie in Wahrheit dessen leibliche Mutter ist. Die Ralstons verlangen nun von ihr, nach der Heirat dieses Engagement wegen potentieller Ansteckungsgefahr in der Tagesstätte aufzugeben. Doch lieber löst sie die Verlobung als ihre Tochter aufzugeben.

Sie vertraut sich ihrer Cousine Delia Ralston an, die so herausfindet, dass der Vater von Charlottes Kind Clem Spender ist, Delias erster grosser Liebe. Bei einem Besuch im Waisenhaus bemerkt sie, dass die kleine Tina tatsächlich Ähnlichkeit mit Clem besitzt. Vor Aufregung hustet Charlotte, obwohl sie geheilt scheint, wieder Blut. Delia unterrichtet Joe, Charlottes Verlobten, von diesem Vorfall, der sie unter diesen Umständen nicht mehr heiraten kann, da er die Linie der Ralstons nicht durch Krankheit bedroht sehen möchte. Delia entschliesst sich mit dem Einverständnis ihres Mannes Jim, das angebliche Waisenkind zu sich zu nehmen, damit ihre Cousine Charlotte es in ihrem Haus aufziehen kann, denn, ironischerweise:

It was said [...] that the baffled instinct of motherhood was peculiarly intense in cases where lung-disease prevented marriage. And so, when it was decided that Chatty must break her engagement [...], the doctor had told her family that the only hope of saving her lay in not separating her entirely from her pauper children, but in letting her choose one of them [...] and devote herself to its care (OM, 117 f).

Im zweiten Teil der Novelle gleicht Charlotte inzwischen tatsächlich einer alten Jungfer. Nach dem Tod von Delias Gatten lebt sie mit dieser und Tina unter einem Dach. Tina "unconsciously voices the central irony of Wharton's tale" (Saunders, "Becoming the Mask," 38), indem sie Delia "Mamma" nennt und ihre leibliche Mutter "Aunt Chatty," was jedoch von Charlotte erduldet wird, da es dazu beiträgt, die Wahrheit weiterhin zu verschleiern. "[I]t is [Delia], rather than Charlotte, who might more plausibly be considered the 'old maid' of the novella's title" (Saunders, "Becoming the Mask," 38), denn nachdem Delia Charlotte und deren Tochter Tina bei sich aufgenommen hat, bekommt sie eine Ahnung von dem, was sie in ihrem bisherigen Leben immer vermisst hat: "The first sight of little Tina had somehow decentralized Delia Ralston's whole life, making her indifferent to everything else, except indeed the welfare of her own husband and children. Ahead of her she saw only a future full of duties, and these she had gaily and faithfully accomplished. But her own life was over, she felt detached as a cloistered nun. [...] [S]he understood that she was looking at the walls of her own grave" (OM, 136 f). Durch ihre Cousine Charlotte hört sie zum ersten Mal "the blind forces of life groping and crying underfoot" (OM, 137).

Die beiden Frauen konkurrieren in der Folge um Tinas Zuneigung. Charlotte muss für ihre Transgression in Kauf nehmen, dass sie weder heiraten noch die wahre Identität ihrer Tochter preisgeben darf, um beiden öffentliche Ächtung zu ersparen, also muss sie Delia den Vortritt lassen.

Tina verkörpert in der Folge für Delia "all the visions, cravings and imaginings of her own stifled youth" (OM, 155). Dementsprechend erkennt sie in Tinas Verehrer auch romantisch verklärt ihre Jugendliebe wieder: "Clement Spender stood before her, irresolute, impecunious, persuasive. Ah, if only she had let herself be persuaded!" (OM, 131). Durch ihren geringen Erfahrungsschatz schätzt sie die Beziehung zwischen Tina und Lanning Halsey zunächst harmloser als Charlotte ein. Diese jedoch fühlt sich sofort an ihre eigene Affäre erinnert, als sie eines Nachts beobachtet, wie Tina, als sie von einem Ball mit ihrem Verehrer heimkehrt, im Begriff ist, denselben Fehler zu begehen

wie sie in ihrer Jugend. Charlotte setzt nun alles daran, damit sich die Vergangenheit nicht wiederholt.

Nachdem Delia Tina schliesslich legal adoptiert, und ihr so Erbe, Mitgift und letztlich die gesellschaftliche Anerkennung sichert, wird die Verlobung zwischen Tina und Lanning bekanntgegeben. Ein für New Yorker Verhältnisse gewagter Schritt, denn Delia riskiert das Kursieren von Gerüchten, ihr verstorbener Gatte wäre womöglich der Vater Tinas. Doch ihr Handeln ist durch einen gesellschaftlichen Ehrenkodex gesichert: "It was the old New York way for families thus to screen the eccentricities of an individual member" (OM, 152). Sie wird sogar in dieser Hinsicht mit Mrs. Manson Mingott, der unkonventionellen Matriarchin in *The Age of Innocence*, verglichen: "What Mrs. Manson Mingott had accomplished by dint of epigram, invective, insistency and runnings to and fro, [Delia] achieved without raising her voice or seeming to take a step from the beaten path. [...] [A]s Sillerton Jackson said, she behaved as if her adopting Tina had always been an understood thing, as if she wondered that people should wonder" (OM, 153).

Delia, die erst ganz am Ende begreift, dass Tina mehr an ihr als ihrer leiblichen Mutter hängt, und erkennt, wie Charlotte, "the mother who was not a mother" (OM, 162), sich dabei fühlen muss, drängt Tina, Tante Charlotte vor Verlassen des Hauses bei der Hochzeit zum Abschied den letzten Kuss zu geben: "Don't forget—the very last" (OM, 166).

Charlotte Lovell scheint schon zu Beginn der *novella* im Gegensatz zu ihrer attraktiveren Cousine Delia zur alten Jungfer geboren. Doch als der mittellose Künstler Clem Spender, dessen Familienname ihn schon als schlechte Partie ausweist, aus Enttäuschung darüber, dass Delia ihm eine standesgemässe Ehe mit James Ralston vorzieht, bei Charlotte Trost sucht, gibt sie ihrer Neigung für eine kurze Affäre nach. Sie bringt heimlich eine kleine Tochter, Tina, zur Welt. Delia wird schliesslich von Charlotte in deren Geheimnis eingeweiht, als diese durch eine in Aussicht stehende Heirat fürchten muss, Tina zu verlieren. Charlotte bittet in dieser Familienangelegenheit Delia um ihre Hilfe.

Doch diese kann sich der Fesseln gesellschaftlicher Konvention jedoch nicht erwehren. Eine Ehe unter diesen Umständen kann sie nicht zulassen: "All the traditions of honour and probity in which she had been brought up forbade her to connive at such a plan. [...] As clearly as it was Delia's duty to save Clem Spender's child, so clearly, also, she seemed destined to sacrifice his mistress" (OM, 105). Delia weiht Charlotte

nicht in ihre Pläne ein, doch diese ahnt schon, dass sie wegen ihres Fehltritts für immer auf den Status einer verheirateten Frau verzichten muss, denn "with a determination that is as venomous as unrelenting, Delia pursues her private ambition of maintaining superiority over her cousin" (Cahir, *Solitude and Society in the Works of Herman Melville and Edith Wharton*, 52).

Im Mittelpunkt der Handlung steht nun der im Stillen ausgetragene Kampf der beiden, durch ein Geheimnis verbundenen Cousinen um die Zuneigung Tinas. Deren Liebe soll sie für frühere Enttäuschungen entschädigen und als letzte Verbindung zu dem Mann dienen, den beide geliebt und verloren haben. Ähnlich wie in *Bunner Sisters* bestimmt Rivalität und Neid die Beziehung zwischen den beiden Frauen: "[T]he memory of Charlotte's eyes—so much the more expressive for all that they had looked upon. A secret envy stabbed the wife who had lacked this last enlightenment" (OM, 105), und diese Missgunst bringt Delia, die sich Charlotte gegenüber immer überlegen gefühlt hat, dazu, ihre Cousine nicht ungestraft davonkommen zu lassen. Delia "deliberately sacrifices Clem Spender's mistress to a life of misery when it is in her power to grant her cousin, if not great happiness, at least the security of a stable and socially acceptable marriage" (Rae, *Edith Wharton's New York Quartet*, 35).

Doppeldeutigkeiten, unausgesprochene Anschuldigungen, kodierte Konversation bestimmen den Alltag der beiden. Delia, die von Tina als Mutter betrachtet wird, da sie über die Wahrheit nie aufgeklärt wird, scheint den Sieg davonzutragen. In Wirklichkeit aber übt Charlotte, in der Tina in einer Mischung aus Zuneigung und Herablassung die alte Tante sieht, unbemerkt den stärkeren Einfluss aus. Ohne sich jemals offen zwischen Delia und ihre Tochter zu drängen, überwacht sie deren Erziehung. Am Vorabend zu Tinas Hochzeit, die damit im Gegensatz zu Delia und Charlotte aus Liebe eine gleichzeitig respektable Ehe eingehen wird, gipfelt der jahrelange Konflikt jedoch in einer heftigen Auseinandersetzung um das mütterlichen Vorrecht, die Braut in einem Gespräch auf die ehelichen Pflichten vorzubereiten.

Wharton verlegt diese Geschichte in die Jahre von 1840 bis 1860, und als Einleitung dienen ihr satirische Kommentare zu den Eigentümlichkeiten der vier Generationen vor Delia und Charlotte. Themen wie die Macht des einzelnen über den anderen, die Aufopferung des Individuums für den Ruf der Familie und der Stabilität der Gesellschaft spielen hier eine Rolle. Notwendig ist dazu die Unterdrückung der eigenen Gefühle, die durch geschlossene Räume symbolisiert werden, sowie Auseinander-

setzungen, die hinter verschlossenen Türen stattfinden, um den Schein wahren zu können.

Es entspinnt sich eine Art psychologische Studie, die eine ganze Gesellschaftsschicht blossstellt, und deren scheinheilige Moralauffassung nachzeichnet. So sind feststehende Begriffe wie "begehrter Junggeselle" versus "alte Jungfer" bezeichnend für eine patriarchal geprägte Gesellschaft, welche Waisenhäuser für ungewollte Kinder ehrenhalber finanziell unterstützt, während dieselben Kreise erst die Notwendigkeit für solche Einrichtungen schaffen. Doch gibt der dargestellte Kontrast zwischen zwei aufeinanderfolgenden Generationen Anlass zur Hoffnung, denn die jüngere profitiert (wie auch schon in *The Age of Innocence*) von der allmählichen Lockerung alter Konventionen, da Liebesheiraten vermehrt an die Stelle von Zweckgemeinschaften treten können.

In der ersten Szene wird Delia Ralston dem Leser als selbstgefällig und blasiert vorgestellt, indem er an deren Gedanken teilhat, welche ihr vor der Hochzeit ihrer Cousine durch den Kopf gehen: "Charlotte's bedroom would certainly not be as pretty as hers," "Charlotte would certainly not have such a pretty clock in her bedroom" und "Charlotte had entered society in her mother's turned garments" (OM, 81 f). Delia versucht sich von der Cousine durch ihre Liebe zu Clem Spender abzuheben, die durch eine Uhr repräsentiert wird. Doch ironischerweise wird Charlotte sie übertrumpfen, nicht nur, dass diese ebenfalls in Spender verliebt gewesen ist, sondern auch noch ein uneheliches Kind von ihm hat. Ihren Fehltritt verbirgt sie vor der Öffentlichkeit, indem sie nach aussen die stereotype Rolle der alten Jungfer mimt. New York ist nämlich "a kind of hieroglyphic world, where the real thing was never said or done" (AI, 44). Doch dieser Erfolg relativiert sich, als Charlotte schweigend ertragen muss, dass sie für Tina immer eine Fremde bleiben wird, denn "[she] knew of no other security than to wall herself up in perpetual silence" (OM, 123).

Von all dem ahnt Delia noch nichts, als Charlotte ihr eröffnet, sie müsste ihre bevorstehende Hochzeit mit Joe Ralston absagen. Delia will dies zunächst nicht akzeptieren, denn ein Fehltritt von Charlottes zukünftigem Mann wäre kein Hinderungsgrund: "Social tolerance was not dealt in the same measure to men and to women, and neither Delia nor Charlotte had ever wondered why: like all the young women of their class they simply bowed to the ineluctable" (OM, 105). Deshalb versucht Delia auch noch, Charlotte zur Vernunft zu bringen:

"[Y]ou don't mean to say that you're going to let any little thing in Joe's past? Not that I've ever heard the least hint; never. But even if there were..." She drew a deep breath, and bravely proceeded to extremities. "Even if you've heard that he's been...that he's had a child—of course he would have provided for it before..." (OM, 86).

Doch nachdem sie erfährt, dass Charlotte diejenige mit einem unehelichen Kind ist, noch dazu von Clem Spender, reagiert sie geschockt: "It came over her with a shudder of repugnance that such things, even if they had to be said, should not have been spoken in her bedroom, so near the spotless nursery across the passage" (OM, 89). Mit einer Mischung aus Eifersucht und Sorge um den Ruf der Familie verhindert Delia nun die Heirat Charlottes, um den Schein ihres "safe friendly hypocritical New York" (OM, 93) zu wahren. Damit erweckt sie den Eindruck, sie würde edlen Motiven folgen, "to all appearances she is acting in the best interests of those concerned," doch "all of her compassionate maneuverings are shot with flashes of subtle cruelty" (Rae, *Edith Wharton's New York Quartet*, 34). Bis dato war Delia in dem romantischen Glauben, Clem würde niemanden ausser ihr lieben können, doch Clementina, genannt Tina, ist der lebende Beweis,³⁷ dass dem nicht so ist. Sie rächt sich an Charlotte, "the wretched creature who had come to her in Clement's name" (OM, 94), denn sie könnte es nicht ertragen, dass Charlotte sich nicht ohne Folgen mit ihrem einstigen Verehrer vergnügt hat und nun auch noch eine sichere, gesellschaftlich akzeptable Ehe mit einem Ralston eingeht. So vereitelt sie Charlottes Zukunftspläne und missbraucht ihre bessere soziale Stellung, indem sie die Cousine und deren Tochter von sich abhängig macht. Zu guter Letzt zieht sie Tinas Zuneigung ganz auf sich und übernimmt Charlottes Rolle als Mutter.

Dies erreicht sie, indem sie innerhalb der Restriktionen ihrer Gesellschaft tätig wird: "Acting as *though* what she was doing were a completely normal thing, she manages to change the response of her potential critics and thus, ever so subtly, the codes of old New York" (Levine, *Delicate Pursuit*, 59: Hervorhebung original). Delia hat gelernt, "that one can do almost anything (perhaps even murder) if one does not attempt to explain it; and the lesson had never been forgotten" (OM, 153). Beide Cousinen rebellieren gemäss ihrer gesellschaftlichen Stellung auf unterschiedliche Weise gegen

³⁷ Wie Claire Preston treffend bemerkt, verweist Tinas voller Name auf ihre tragische Abstammung: **Clementina** (Clem Spender als Vater) **Lovell** (Charlotte Lovell als biologische Mutter) **Ralston** (Delia Ralston, die sie schliesslich adoptiert) (*Social Register*, 11).

den status quo, sie haben Erfolg, da sie für die Öffentlichkeit diejenige Rolle spielen, die von ihnen erwartet wird.

Delia Ralston hat sich an ihre angeheiratete Familie angepasst, ist aber nicht glücklich dabei: "[S]he lived under them as unthinkingly as one lives under the laws of one's country. Yet that tremor of the muted key-board, that secret questioning which sometimes beat in her like wings, would now and then so divide her from them that for a fleeting moment she could survey them in their relation to other things. The moment was always fleeting; she dropped back from it quickly, breathless and a little pale, to her children, her housekeeping, her new dresses and her kindly Jim" (OM, 79). Doch Delia kann bisweilen auch sehr bestimmend sein, beispielsweise widersetzt sie sich der Familie, als sie besagte Uhr nicht, wie es sich gezieht, im Salon sondern in ihrem Schlafzimmer aufstellt, denn "she liked, when she woke in the morning, to see the bold shepherd stealing his kiss" (OM, 81). In Wirklichkeit erinnert sie die vergoldete Uhr an deren Überbringer, den sie möglicher Weise statt Jim geheiratet hätte, "if Clem Spender could have supported a wife, or if he had consented to give up painting and Rome for New York and the law" (OM, 81). Die Uhr dient, wie auch die Figur Clem Spenders, als Symbol für Delias Tagträume, in denen sie sich ein erfüllteres und leidenschaftlicheres Leben herbeisehnt.

Die Kontrastierung von Charlotte und Delia verdeutlicht dies. Obwohl Delias Leben verglichen mit Charlottes Schicksal glücklich scheint, beneidet sie insgeheim Charlotte um die ausgelebte Leidenschaft in ihrem Leben, was die konservative, anständige Delia sich verwehrt hat, die Konsequenzen werden ihr erst durch Charlottes Geständnis vollständig bewusst. Ihr Leben bestand nur aus: "[T]he terror of seeing him shaving calmly the next morning, in his shirt-sleeves, through the dressing-room door; the evasions, insinuations, resigned smiles and Bible texts of one's Mamma; [...] And then, the babies; the babies who were supposed to 'make up for everything,' and didn't—though they were such darlings, and one had no definite notion as to what it was that one had missed, and that they were to make up for" (OM, 80). Charlotte und Delia haben die weitreichenden Folgen ihrer Entscheidungen zu tragen: Charlotte muss ein Leben lang ihre Mutterschaft verbergen, und Delia glaubt, nie wirklich gelebt zu haben: "Delia saw displayed before her, with an artless frankness, all the visions, cravings and imaginings of her own stifled youth" (OM, 155).

Wharton teilt auch diese Novelle in zwei Komplexe auf, die durch eine beträchtliche Zeitspanne von mehreren Jahren getrennt werden. Der Schwerpunkt liegt auf dem zweiten Teil, in welchem dem Leser die Zeit gedehnt erscheint. Dies ist der psychologische Effekt, der eintritt, wenn das Ringen der beiden Cousinen um Tina beginnt und minutiös in dramatischen Szenen erläutert wird: "Simple phrasing, understatement, and muted irony—except for the very rare explosions of truth-telling fury between the two women—prevents the novella from becoming melodramatic and sentimentally effusive" (McDowell, "Edith Wharton's *The Old Maid*: Novella/Play/Film," 253). Delia ist hin und hergerissen zwischen ihrer Verbundenheit mit Tina und ihrem Mitleid für Charlotte, während die Cousine zwischen Eifersucht und Dankbarkeit schwankt. Charlotte wird dadurch immer mehr zur Misanthropin, zur typischen *old maid*, während Delia in ihrer Rolle als Ersatzmutter aufblüht. Die ungestüme Tina ist die Verkörperung von Delias Ideal: "There were moments when she almost hated Charlotte for being Tina's mother" (OM, 121). "Tina's views and opinions were a perpetual delicious shock to her," und manchmal sagt diese Dinge, "which Delia Ralston, in far-off self-communications, had imagined herself saying to Clement Spender" (OM, 124).

Im ersten Teil der Novelle werden die Hauptcharaktere in Beziehung zur Gesellschaft gesetzt, ein auktorialer Erzählstil dominiert zu Beginn, doch hauptsächlich werden die Ereignisse aus Delias Blickwinkel geschildert. Die Aufrechterhaltung der Spannung wird durch die Wahrung der Einheit des Schauplatzes (Haus der Ralston Familie in Gramercy Park für fast alle Szenen) unterstützt.

Der zweite Teil ist fast ausschliesslich der Entwicklungen der Protagonisten gewidmet. Die unterschwellige Feindschaft wird durch gegenseitigen Neid aufeinander angestachelt. Charlotte misshandelt Delia deren Mutterrolle, während Delia durch Charlotte an ihr ungenutztes Potential erinnert wird. Solche "visions of her own unrealized past" (OM, 163) machen Delia unzufrieden.

Drei in parallelen Szenen dargestellte Konfrontationen dominieren die Handlung dieser Novelle. Der erste dramatische Dialog ist Charlottes Beichte, der zweite dreht sich um Tinas Adoption, und der dritte findet am Vorabend von Tinas Vermählung statt. Nachdem Delia Charlotte dem Klaninstinkt geopfert hat, der untersagt, dass ein Makel in die Ralston Familie, die auch Delias ist, getragen wird, entlädt sich am Abend vor Tinas Hochzeit Charlottes unterdrückter Hass auf Delia, die sie der Liebe ihrer Tochter beraubt hat, da sie die Tochter desjenigen Mannes ist, den Delia nicht vergessen kann. Insgeheim gesteht sich Delia die Wahrheit dieser Anschuldigung ein, "she saw that it

was a terrible, a sacrilegious thing to interfere with another's destiny, to lay the tenderest touch upon any human being's right to love and suffer after his own fashion" (OM, 164). Auf Delias insgeheime Fragen: "Had she done right? Had she done wrong? And would she ever know?" (OM, 107) nachdem sie Charlottes Traum gleichsam mit einem Hieb des Damoklesschwertes (OM, 104) vernichtet hat, folgt Jahre später die Einsicht, dass man sich in das Schicksal eines anderen nicht einmischen sollte, und erinnert damit an Ann Elizas Erkenntnis in *Bunner Sisters*.

Das New York von *The Old Maid* wird durch dieselben ultrakonservativen moralischen Standards wie in *The Age of Innocence* geprägt:

In this compact society, built of solidly welded blocks, one of the largest areas was filled by the Ralstons and their ramifications. The Ralstons were of middle-class English stock. They had not come to the colonies to die for creed but to live for a bank-account. The result had been beyond their hopes, and their religion was tinged by their success. [...] There was in all the tribe the same instinctive recoil from new religions as from unaccounted-for people. Institutional to the core, they represented the conservative element that holds new societies together as seaplants bind the seashore. (OM, 75 f)

Vergleichbar mit den Raycies in *The Spark* sind der Ralston-Familie Innovationen ebenso suspekt, denn "when they travelled abroad [the Ralstons] ordered statuary of the American sculptors in Rome whose reputation was already established. The first Ralston who had brought home a statue had been regarded as a wild fellow; but when it became known that the sculptor had executed several orders for the British aristocracy it was felt in the family that this too was a three per cent investment" (OM, 77 f). Mit dieser Bemerkung wird schon auf die Thematik in *The Spark* hingewiesen, wie aus einem nachfolgenden Kapitel ersichtlich wird.

Nur zwei Rollen stehen einer Frau offen, jene der verheirateten Frau wie Delia oder jene der alten Jungfer, welche anderen als abschreckendes Beispiel dient (Goodwyn, *Edith Wharton: Traveller in the Land of Letters*, 144). Um ihre Respektabilität aufrechtzuerhalten und zumindest in der Nähe ihrer Tochter bleiben zu können, muss Charlotte den Schein wahren und ist ironischerweise so zu noch grösserem Konformismus genötigt. Am Ende der Novelle scheint sich Wharton am biblischen Motiv der Kreidekreis-Probe zu orientieren. Ein letztes Mal rebelliert Charlotte gegen

den Part, den sie jahrelang spielen musste, ein einziges Mal möchte sie als Tinas Mutter auftreten. Letztendlich besteht sie als leibliche Mutter die Probe, sie gefährdet nicht im letzten Moment die Zukunft ihrer Tochter, und lässt Delia den Vortritt. Der Erfolg von Charlottes Mission besteht darin, dass ihre Tochter am Ende trotz ihrer dubiosen Herkunft mit dem Segen der New Yorker Gesellschaft jemanden heiraten kann, den sie auch liebt.

11. *New Year's Day* (1922)

[W]hen "such things happened" it was undoubtedly foolish of the man, but somehow always criminal of the woman. (AI, 96)

In einem Brief an Edith Wharton unterrichtet sie deren Agent über die Reaktionen der Verleger auf diese Novelle, in denen Tabuthemen wie Ehebruch und Prostitution eine Rolle spielen: "The editors found the theme of *New Year's Day* a trifle strong for home circulation. They were a bit fearful of offending subscribers, but their desire to have a companion story to *The Old Maid*, and the masterly manner in which you told the story finally won the day" (27. April 1922, Yale).

Der Erfolg von *The Age of Innocence* und *The Old Maid* überzeugt Wharton, dass das amerikanische Publikum nach dem Ersten Weltkrieg den nostalgischen Rückblick in die ferne Vergangenheit schätzt. *New Year's Day* spielt nicht nur zur selben Zeit wie *The Age of Innocence* sondern weist auch einen ähnlichen Referenzrahmen auf, mit bestimmten identischen Charakteren, z. B. Fanny Ring, "our one conspicuous 'professional'" (NYD, 286 und AI, 100). Sillerton Jackson und Mr. & Mrs. Henry van der Luyden treten hier als gesellschaftliche Beobachter und Richter erneut auf. Mrs. Stuthers Soirees sind ebenfalls Schauplatz der Ereignisse, wobei sich hier eine Szene wiederholt, welche schon in ähnlicher Weise in *Ethan Frome* und *The Age of Innocence* geschildert worden ist: Henry Prest berührt mit einer leidenschaftlichen Geste Lizzies Schal, die einzige Art der Annäherung, die in der Öffentlichkeit überhaupt möglich ist (NYD, 251; vgl. dazu EF, 91 f; sowie AI, 113).

Wharton schildert in diesem Werk die Reminiszenzen eines jungen Bewunderers, der sich, wie schon der Erzähler in *Ethan Frome* oder später in *The Spark*, zu einer älteren, für ihn rätselhaften Person hingezogen fühlt. Er schlüpft in die Rolle des Beobachters bzw. Mediators und setzt einzelne Details der Geschichte Stück für Stück zu einem romantisch verklärtem Ganzen zusammen. Die Divergenz zwischen Schein und Sein, zwischen persönlicher Einschätzung und öffentlicher Meinung tritt damit erneut zu Tage. Der Versuch, die Eindrücke zu ordnen und hinter das Enigma der Hauptfigur zu gelangen, steht in einem gespannten Verhältnis zu der Tatsache, dass sich das Rätsel einer solchen Einordnung zu entziehen scheint. Der Blick hinter die bekannte Fassade soll die wahre Identität des Protagonisten aufdecken, doch ist das Resultat relativ.

Die Geschichte ereignet sich zu einer Zeit, in der die Ansichten konservativer als je zuvor sind. Das Tragen von tief ausgeschnittenen Kleidern am hellichten Tag schockiert beispielsweise die junge Generation, nicht aber die der Grosseltern: "[I]n my youth we wore low-necked dresses all day long and all the year round" (NYD, 227). Das Überschreiten der Grenzen guten Benehmens wird nun noch rigoroser geahndet, und Lizzie muss wie Charlotte in *The Old Maid* mit dem Verlust ihrer Integrität dafür bezahlen. Ob diese Transgression nun öffentlich oder im Geheimen stattgefunden hat, ist irrelevant. Die kritische Haltung, die die verschworene Gemeinschaft New Yorks ihr gegenüber einnimmt, verinnerlicht Lizzie ebenso wie Charlotte, wodurch das gesellschaftliche Ich im ständigen Wettstreit mit dem wahren Ich liegt.

"I've never told anyone my story. [...] And now I want to tell *you*," gesteht Lizzie dem Erzähler und gibt sich damit als wahre, subjektive Informantin zu erkennen, um nach langer Zeit endlich echtes Mitgefühl, "sympathy, in the sense of a moved understanding" (NYD, 291) zu erlangen. Der Ich-Erzähler, der sich von diesem Vertrauensbeweis geschmeichelt fühlt und dadurch zu einem *unreliable narrator* mutiert, rekonstruiert nun den Rahmen um Lizzies Fall. Er erscheint daher nur im ersten und letzten der insgesamt sieben Kapitel, der Hauptteil wird personal aus dem Blickwinkel der Protagonistin geschildert.³⁸

Am Anfang der Handlung steht das alte Fifth Avenue Hotel, das damalige Zentrum des gesellschaftlichen und politischen Lebens in New York (Dwight, *Edith Wharton: An Extraordinary Life*, 22), in Flammen. Whartons erst zwölfjähriger Erzähler beobachtet das Geschehen zusammen mit Jackson und anderen Mitgliedern seiner New Yorker Nobelfamilie von einem Fenster gegenüber. Sie sehen, wie Lizzie Hazeldean, verheiratet mit dem schwerkranken Charles, gemeinsam mit Henry Prest aus dem Hotel flieht. Lizzie ist besorgt, "everyone in New York knew that Sillerton Jackson saw everything, and could piece together seemingly unrelated fragments of fact with the art of a skilled china-mender" (NYD, 233). Als sie heimkehrt, erfährt sie, dass ihr Mann trotz seines schlechten gesundheitlichen Zustandes ebenfalls den Brand beobachtet hat, sie dort jedoch nicht gesehen zu haben scheint. Während einer Soiree wird sie von den Damen der Gesellschaft absichtsvoll ignoriert, denn "[t]o her respectable sisters her culpability was as certain in advance as Predestination to the Calvinist" (BG, 24), während die Herren ihre Missbilligung zeigen, indem sie sich zu tief vor ihr verbeugen:

³⁸ Vgl. den ähnlichen Aufbau in *Ethan Frome*, mit dem Unterschied, dass der Erzähler in *New Year's Day* die nötigen Informationen von der Protagonistin selbst erhält, während notwendige Details in *Ethan Frome* oder *The Spark* von verschiedenen aussenstehenden Personen stammen.

"It was the first time in her life that she had ever been deliberately 'cut;' and the cut was a deadly injury in old New York" (NYD, 257). Schon der Anflug von Unschicklichkeit genügt, um Lizzies Ruf für immer zu ruinieren, und die Gesellschaft straft die vermeintliche *femme fatale* und Ehebrecherin mit Ausgrenzung. Vergleichbar mit anderen Protagonisten Edith Whartons, wie z.B. Lily Bart, Ellen Olenska oder auch Lewis Raycie, geschieht diese Ächtung seitens der New Yorker Hautevolee "without effusion of blood" (AI, 335), denn Skandale sollten tunlichst nicht publik werden: "There were certain things that had to be done, and if done at all, done handsomely and thoroughly: and one of these, in the New York code, was the tribal rally around a kinswoman about to be eliminated from the tribe" (AI, 334).

Kurz darauf stirbt ihr Ehemann, geschwächt durch den Aufenthalt im Freien. Lizzie reist nach Europa, um ihrem alten Vater Gesellschaft zu leisten. Schliesslich kehrt sie nach New York zurück, wo sie den Heiratsantrag von Henry Prest zurückweist. Als Lizzie ihrem Liebhaber die Gründe für ihre Affäre darlegt, schockt sie ihn mit ihrer Wortwahl und ihrer Ehrlichkeit: "You thought I was a lovelorn mistress; and I was only an expensive prostitute" (NYD, 275). Sie erklärt ihrem früheren Geliebten, sie habe sich nur wegen seines Geldes mit ihm eingelassen, um ihren ahnungslosen, todkranken Gatten von finanziellen Sorgen zu befreien: "I would have starved, begged, done anything for him—*anything*" (NYD, 276). Damit überschreitet sie eine weitere Grenze, denn ein angemessener Sprachgebrauch ist wichtiger Bestandteil des sozialen Gefüges: "Mistress! Prostitute! Such words were banned. No one reproved coarsness of language in women more than Henry Prest" (NYD, 275). Die Dinge beim Namen zu nennen ist verpönt und schickt sich besonders nicht für eine Dame der New Yorker Gesellschaft: "For Edith Wharton, the crippling vice of old New York society was the code which forbade talk of the unpleasant and the scandalous and elevated equivocation to a moral duty," wie Elsa Nettles betont (*Language and Gender in American Fiction*, 89). Lizzie hingegen ist bewundernswert ehrlich und frönt trotz der gesellschaftlichen Missbilligung solch "unlawful joys as cigarettes [and] plain speaking" (NYD, 286).

Wäre sie nach Charles Tod bereit, ihren Liebhaber zu heiraten und somit die gemeinsame Affäre im nachhinein zu legalisieren, würde die New Yorker Gesellschaft über den Fehltritt hinwegsehen können, wie sie das auch im Falle von Tina Ralstons obskurer Abstammung nach deren Adoption in *The Old Maid* getan hat (Shaloo, "Making Room for the Artist in Edith Wharton's *Old New York*," in: Lee, *The Modern American Novella*, 76). Doch Lizzie hat kein Bedürfnis nach Konformität und geht, wie später Hayley Delane in *The Spark*, ihren eigenen Weg, auch wenn dieser nur mehr am

Rande der Hautvollee entlangführt, denn "in a cut, if you're not first, you're nowhere," wie ein Charakter in der Kurzgeschichte "Autre Temps..." von 1911 zu berichten weiss (Stories, 124). Sie zieht, vergleichbar mit Ellen Olenska aus *The Age of Innocence*, ein Leben in Unabhängigkeit vor, selbst wenn sie dadurch für immer ausserhalb der respektablen Gesellschaft steht. Dies ist der Preis, der für die Rebellion gegen vorherrschende Konventionen gezahlt werden muss: "She had done one great—or abominable—thing; rank it as you please, it had been done heroically" (NYD, 291). Von den anderen Damen der New Yorker Oberschicht verstossen wird Lizzie Hazeldean daraufhin zu einer Art Mentorin für junge Bewunderer.

Zu Beginn des letzten Kapitels sind Jahre vergangen, der Erzähler ist nun erwachsen und lernt Lizzie zunächst als charmante Gastgeberin, später als gute Freundin kennen und schätzen. Schritt für Schritt deckt der Erzähler die Hintergründe auf, erfährt von der Affäre mit Prest, die Lizzie nur begonnen hat, um den im Sterben liegenden Ehemann in finanzieller Sicherheit zu wiegen, was dem Leser schon in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt worden ist. Durch seine Bewunderung gelangt der Erzähler zu der Überzeugung, nur er wäre im Stande, die ganze Wahrheit zu erkennen und vertieft somit den Eindruck beim Leser: "Lizzie commits what we are bound to view as a supreme act of fidelity" (Saunders, "A New Look at the Oldest Profession in Wharton's *New Year's Day*," 122). Lizzies Geschichte gestaltet sich jedoch komplexer, als auf den ersten Blick ersichtlich ist: Man sollte sich die Voreingenommenheit und Unerfahrenheit des Erzählers vor Augen halten, dessen Jungenhaftigkeit mehrmals im Text betont wird, um zu erkennen, dass neben dem Porträt von der Protagonistin als aufopferungsvolle Ehefrau noch eine zweite Interpretation möglich ist, wobei der gewonnene Eindruck von Lizzie weniger vorteilhaft für sie ausfällt. So macht sie ihr gekonntes Verhalten bei Mrs. Struthers' Soiree, als sie einen jungen Mann, den sie kaum kennt, in ihren Bann zieht, zu einer "robot-like Circe" (Saunders, "A New Look at the Oldest Profession in Wharton's *New Year's Day*," 125):

And then the inevitable began. She forgot [...] everything but the amusement, the passing childish amusement, of twirling around her little finger this shy clumsy boy, as she had twirled so many others, old and young, not caring afterward if she ever saw them again, but so absorbed in the sport, and in her sense of knowing how to do it better than the other women [...]. Yes; it always amused her at first: [...] the way she could turn and twist the talk as though she had her victim on a leash, spinning him after her down winding paths of sentimentality, irony, caprice... and leaving him,

with beating heart and dazzled eyes, to *visions* of an all-promising morrow...
(NYD, 256, meine Hervorhebung).

Der Leser zieht dementsprechend die Möglichkeit in Betracht, der Erzähler werde ebenso wie andere von Lizzie geschickt manipuliert: "His account, motivated by romantic chivalry, is half created from the stuff of smoky recollection and half from intimations" (Cahir, *Solitude and Society in the Works of Herman Melville and Edith Wharton*, 49).

Fakt ist, dass Lizzie sich bestens darzustellen versteht und sich laut Judith Saunders mit einer Geschäftsfrau vergleichen lässt, denn "in Lizzie's social world women are constantly marketing themselves" (Saunders, "A New Look on the Oldest Profession in Wharton's *New Year's Day*," 124). Im Gegensatz zu Lily Bart, die in *The House of Mirth* immer weiter in der Hierarchie der Gesellschaft absteigt, da sie sich nicht an einen Mann binden kann, weiss Lizzie sich zu helfen. Ihren zukünftigen Ehemann Charles, der ihre Existenz zunächst nicht einmal wahrgenommen hat, bringt die mittellose Lizzie innerhalb einer Woche dazu, sich mit ihr zu verloben, denn: "The situation was a grave one, and called for energetic measures. Lizzie understood it—and a week later she was engaged to Charles Hazeldean" (NYD, 262). Auch der angebliche Heiratsantrag ihres Liebhabers Prest erscheint unwahrscheinlich, erstens gibt es keine weiteren Zeugen für diese Begebenheit und zweitens heiratet Prest anschliessend eine Cousine von untadeligem Ruf, die das genaue Gegenteil von Lizzie darstellt.

Dass die Protagonistin als verarmte junge Frau mit fragwürdigem Hintergrund (ihr Vater gehört ähnlich wie Leila Delanes in *The Spark* zu den Aussenseitern) zunächst überhaupt einen sozial höherstehenden Mann heiratet, wird zwar akzeptiert, macht sie aber suspekt. In Kreisen, wo das Leben einer Frau vornehmlich aus gesellschaftlichen Anlässen besteht, zieht eine Ausgrenzung unweigerlich Isolation und Armut nach sich: "The self-sufficing little society of that vanished New York attached no great importance to wealth, but regarded poverty as so distasteful that it simply took no account of it" (NYD, 293 f). Ohne Bildung und ohne die Möglichkeit, sich ihren Unterhalt selbst zu verdienen, waren Damen der Mittel- und Oberschicht von einer lukrativen Heirat oder Erbschaft abhängig, um überleben zu können. Der junge Erzähler, der über Lizzies Leben reflektiert, muss am Ende feststellen:

I bent bewildered over the depths of her plight. What else, at any stage of her career, could she have done, I often wondered? Among the young women

now growing up about me I find none with enough imagination to picture the helpless incapacity of the pretty girl of the 'seventies, the girl without money or vocation, seemingly put into the world only to please, and unlearned in any way of maintaining herself there by her own efforts. [...] Even the day of painting wild-roses on fans, of colouring photographs to "look like" miniatures, of manufacturing lampshades and trimming hats for more fortunate friends—even this precarious beginning of feminine independence had not dawned. (NYD, 293)

Ein bedrückendes Porträt der Moral einer Eliteklasse, die der Frau nur ein Talent zuzugestehen scheint: "She had been put into the world, apparently, to amuse men" (NYD, 292). Whartons Urteil über die amerikanische Frau in *French Ways and Their Meaning* lautet dementsprechend: "Compared with the women of France the average American woman is still in the kindergarten. [...] The reason why American women are not really 'grown up' [...] is that all their semblance of freedom, activity and authority bears not much more likeness to real living than the exercises of the Montessori infant" (FW, 100 ff). Diese Ansichten teilt sie mit der Protagonistin in *New Year's Day*: "Lizzie Hazeldean had long since come to regard most women of her age as children in the art of life. Some savage instinct of self-defence, fostered by experience, had always made her more alert and perceiving than the charming creatures who passed from the nursery to marriage as if lifted from one rose-lined cradle into another" (NYD, 245).

Ironischerweise macht Lizzie nicht ihre Untreue zu einer Aussenseiterin, sondern ihre Weigerung, diese Tat vor den Augen der Gesellschaft zu verbergen und im Nachhinein durch eine Heirat mit Prest zu legitimieren. Dies ist eine Bedrohung für das konventionelle, die ungeschminkte Realität scheuende New York, ein Ort, der vergleichbar mit einem "warm pink nursery" ist und im krassen Gegensatz zu Lizzies "place of darkness, perils and enchantments" (NYD, 284) steht. Weitere ironische Bemerkungen am Rande verdeutlichen diese Hypokrisie der New Yorker Gesellschaft: "It was typical of my mother," schildert beispielsweise der Erzähler, "to be always employed in benevolent actions while she uttered uncharitable words." Diese Worte lauten: "She was *bad*... always" (NYD, 223; 283) und sind zugleich der effektvolle Auftakt und Abschluss der Novelle. Das Hauptaugenmerk wird damit auf die Thematik der Prostitution gelenkt. Die Intensität und Ironie entsteht durch die Unmittelbarkeit des Eindrucks sowie durch die unkonventionelle Darstellung des behandelten Themas. Lizzie wird nämlich genau von jener Gesellschaft ausgestossen, deren Regeln ihre

Prostitution geradezu herausfordern. Niemand fragt danach, wie sie einen Kranken unterhalten soll, denn obwohl man offiziell in der New Yorker Gesellschaft dem Reichtum keine essentielle Rolle zuweist, ist Armut "so distasteful" (NYD, 294), dass darüber kein Wort verloren wird. Und so kreiert Wharton eine Situation "in which we rejoice to discover the heroine is not an adulteress and are prepared to admire her for being a prostitute instead" (Saunders, "A New Look at the Oldest Profession in Wharton's *New Year's Day*," 122).

Wharton gelingt es, mit der Novellenform Lizzies ganzes Leben aufzudecken. Der Titel ist paradox: Statt einem hoffnungsvollen Neubeginn bricht für die Protagonistin nach dem Tod des Gatten eine lange Zeit der gesellschaftlichen Ächtung an. Doch sie ist um Reparation bemüht: "She expiated her betrayal by a rigidity of conduct for which she asked no reward but her own inner satisfaction" (NYD, 294). Am Ende konvertiert sie zum Katholizismus, um, "with all unworthiness washed away" (NYD, 296), wieder mit ihrem Gatten vereint zu werden. Dieses Ende ist versöhnlicher als jenes in *Bunner Sisters*, wo die beiden Schwestern durch die Religion endgültig von einander getrennt werden.

12. *False Dawn* (1923)

[T]he tastes I am cursed with are all of a kind that cannot be gratified here [America], & I am not enough in sympathy with our "gros public" to make up for the lack on the aesthetic side.

Edith Wharton an Sara Norton, 1903 (Letters, 84).

The gift of the seeing eye is, obviously, a first requisite where taste is to prevail. And the question is, how is the seeing eye to be obtained? (FW, 52)

Wharton schildert hier die Abenteuer des jungen New Yorkers Lewis Raycie auf seiner zweijährigen Grand Tour durch Europa, bei der er italienische Gemälde des 17. Jahrhunderts für die nach alter Tradition geplante Galerie seines Vaters erwerben soll, u.a. Werke von Guido Reni und Carlo Dolci, um dem Familiennamen "the coveted aura of culture and distinction" (Rae, *Edith Wharton's New York Quartet*, 15) zu verleihen.³⁹ Stattdessen, angeregt durch die Freundschaft mit niemand Geringerem als John Ruskin, bricht er mit dieser Tradition und kauft Bilder der Renaissancemaler Carpaccio, Fra Angelico und Giotto, "dethroning the old Powers and Principalities, and setting up these new names in their place" (FD, 48). Doch dies führt zu seiner Enterbung und zur Ächtung durch die alte, Innovationen misstrauende New Yorker Gesellschaft, deren Rückständigkeit und Selbstgefälligkeit damit angeprangert wird, denn "what was or was not 'the thing' played a part as important in [...] New York as the inscrutable totem terrors that had ruled the destinies of his forefathers" (AI, 4).⁴⁰ Lewis glaubt so stark an seine Vision, dass er trotz der vernichtenden Auswirkungen auf seine Familie die Mission, seiner Umwelt ein neues Kunstverständnis zu vermitteln, bis zum bitteren Ende fortsetzt.

Hier wird ein Individuum von seiner Familie und der New Yorker Gesellschaft verstossen, weil er nicht mit dem offiziellen ästhetischen Empfinden konform geht. Das

³⁹ Entfernt erinnert dieser Gauben an die Nebenfigur Percy Gryce, einem Verehrer Lily Barts aus *The House of Mirth*. Er sucht ebenfalls durch die Schaffung einer "Gryce Americana" (HM, 24) nach Identität und Anerkennung innerhalb der New Yorker Gesellschaft (Rohrbach, *Truth Stranger Than Fiction*, 111).

Aufeinandertreffen von alten und neuen Ansichten wird kombiniert mit der Moral in der Kunst. Im Konflikt zwischen Vater und Sohn spiegelt sich der Kampf um zwei unterschiedliche ästhetische Anschauungen wider, der durch Lewis' Begegnung mit John Ruskin, dem wohl einflussreichsten Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts, hervorgerufen wird. Wharton nutzt diese historische Begebenheit, um in der Folge den Untergang einer ganzen Familie zu illustrieren. Ihr Manifest gegen das Philistertum in Amerika, gegen Konformität und Kunst als bloße Ware, bringt Wharton subtil an den Leser: "Intellectual honesty was never so little in respect in the United States as in the years before the war. Every sham and substitute for education and literature and art had steadily crowded out the real thing" (FW, 72).

Der Ich-Erzähler, ein entfernter Verwandter der Raycies, tritt erst im letzten Kapitel auf, welches ein halbes Jahrhundert nach den zentralen Ereignissen spielt. Obwohl sich Lewis von einem jungen Mann "as scant as an ordinary man's midday shadow" (FD, 6) im Laufe der Geschichte zu einem Visionär weiterentwickelt, tritt seine Charakterstudie in den Hintergrund. Dies dient der Novelle als Mittel zur Fokussierung auf die Ironie, aufgedeckt durch den Erzähler, welche in der Tatsache besteht, dass besagte Maler erst Jahrzehnte nach Lewis' Tod von der New Yorker Gesellschaft akzeptiert und geschätzt werden, jedoch nach wie vor nicht von seinen eigenen Nachfahren. Die Bilder werden nach ihrer Wiederentdeckung von einer entfernten Cousine umgehend verkauft, "never realizing that she had owned one of America's most valuable collections of primitive Italian art" (Singley, *A Historical Guide to Edith Wharton*, 202), denn deren finanzielle und nicht deren ideelle Bedeutung steht im Vordergrund:

[Wharton] uses art as a metaphor to show that a society that cares only for surface and appearance diminishes its members and reduces their life to a competition based on wealth. Collecting Old Masters or building mansions copied from European models are status symbols acquired by the nouveau riche for prestige, not for the profound artistic response that Wharton herself experienced or the sense of national pride that she assumed a European feels (Singley, *A Historical Guide to Edith Wharton*, 191 ff).

Lewis Raycie, auf dessen "shrinking and inadequate head was centred all the passion contained in the vast expanse of Mr. Raycie's breast" (FD, 23), wird von seinem

⁴⁰ Im Essay "A Little Girl's New York" wird auf den damals vorherrschenden Kunstgeschmack nochmals ironisch hingewiesen, denn "even great critics go notoriously wrong in judging contemporary art and letters" (Writings, 281).

despotischen Vater, Halston Raycie, in den 1840ern auf eine Grand Tour durch Europa geschickt. Er soll dort Geschmack entwickeln sowie sein Urteilsvermögen stärken, jedoch selbstverständlich nur zu den Bedingungen des Vaters. Doch viel wichtiger ist der ihm erteilte Auftrag, für die geplante Familiengalerie, die den Ruhm der Raycies in der Nachwelt sichern soll, Bilder von italienischen Malern zu erwerben, die zu dieser Zeit gerade in New York en vogue sind, wie Lo Spagnoletto, Carlo Dolci oder Salvator Rosa. In den Schweizer Bergen trifft er auf den jungen John Ruskin, erlebt eine ästhetische Erleuchtung, eine Art Epiphanie-Erlebnis, und ist von nun an "one of the privileged beings to whom the seeing eye has been given" (FD, 37). Vorbereitet wird dieser Umschwung schon zu Beginn der Geschichte durch die gegensätzlichen Meinungen von Vater und Sohn bezüglich des Schriftstellers Edgar Allan Poe, Lewis besucht heimlich dessen Lesungen und schätzt ihn als "Great Poet" (FD, 17). Statt der von seinem Vater geforderten Werke erwirbt Lewis unter Ruskins Einfluss weit bedeutendere Gemälde von bis dato in Amerika wenig bekannten italienischen Frühmeistern wie Piero della Francesca und Giotto di Bondone. Seine Augen sind nun "opened to a new world of art" (FD, 40), und seine Begeisterung hat etwas von "the apostle's ecstasy" (FD, 41), was jedoch die auf ihn zukommenden Schwierigkeiten schon erahnen lässt. Er sieht seine Bestimmung darin, diese Welt auch anderen zugänglich zu machen: "Thus the pictures were meant to prove his competence, his worth, his *superiority*" (Raphael, *Edith Wharton's Prisoners of Shame*, 98; Hervorhebung original).

Seinem Vater jedoch fehlt dafür jegliches Verständnis, er kennt weder die italienischen Meister, noch sind ihm die Namen von Lewis' Lehrern, John Ruskin oder Dante Gabriel Rossetti, ein Begriff. In philiströser Manier gibt er wutentbrannt den Gedanken an eine eigene Galerie unter diesen Umständen auf und enterbt Lewis kurzerhand. Dieser zieht sich aufgrund des ihm entgegenschlagenden Unverständnisses von der Welt zurück, "in a little air-tight circle of aloofness, as if the cottage [...] had been situated in another and happier planet" (FD, 58). Jahrelang lebt er mit seiner Familie in Armut, um seine Galerie erhalten zu können, denn "he would not admit that he was beaten" (FD, 60). Bis zuletzt hält er an seinen Idealen fest und bemüht sich darum, Besucher und Verständnis für seine eigene kleine Galerie der gering geschätzten Frühen Meister zu finden.

"It is always a necessity to me that the note of inevitableness should be sounded at the very opening of my tale, and that my characters should go forward to their ineluctable doom" (BG, 204), betont Edith Wharton in ihrer Autobiographie, und der

Anklang dieser Unvermeidlichkeit spiegelt sich schon in der alles dominierenden Figur des Mr. Halston Raycie wider, dem tyrannischen Vater des Protagonisten. Selbst dessen Gäste wagen es nicht, sich auf seiner Veranda der Stechmücken zu erwehren, denn Mr. Raycie "would not admit that there were mosquitoes at High Point" (FD, 3). Mrs. Raycie, Lewis' Mutter, "can't as much as have a drop of gruel brought up to her without his weighing the oatmeal" (FD, 22), und selbst Lewis fühlt sich nach seiner Grand Tour noch immer in der Gegenwart seines Vaters wie "a David without the pebble" (FD, 43).

Mr. Raycies Geschmack richtet sich nur nach dem der Masse und dem jeweiligen finanziellen Wert, Kunstgegenstände sind für ihn reine Statussymbole. Er brüstet sich dennoch, ein wahrer Connoisseur zu sein (FD, 26). Wharton zeichnet ein satirisches Porträt vom Patriarchen Raycie: "What Mr. Raycie studied [...]—except the accounts, and the ways of making himself unpleasant to his family—Lewis had never been able to discover" (FD, 25). Ausserdem verknüpft sie mit dieser Beschreibung ihre Kritik an der Position der Frau zu jener Zeit: Mr. Raycie "thought well of most things related to himself by ties of blood or interest. No one had ever been quite sure that he made Mrs. Raycie happy, but he was known to have the highest opinion of her. So it was with his daughters [...]. [N]o one would have sworn that they were quite at ease with their genial parent, yet everyone knew how loud he was in their praises." (FD, 4 f) Er hat seine Familie fest im finanziellen Griff: "[T]he day after his marriage, [he] had quietly taken over the management of his wife's property, and deducted, from the very moderate allowance he accorded her, all her little personal expenses, even to the postage-stamps she used, and the dollar she put in the plate every Sunday. He called the allowance her 'pin money,' since, as he often reminded her, he paid all the household bills himself, so that Mrs. Raycie's quarterly pittance could be entirely devoted, if she chose, to frills and feathers" (FD, 21 f).

Niemand wagt es, sich dem Tyrannen zu widersetzen. Mr. Raycie feiert mit seinen Gästen üppige Gelage, bei denen seine Familie sich allerdings vornehm zurückhalten muss. Lewis' Schwester Mary Adeline ist sogar gezwungen, ihr soziales Engagement vor dem verständnislosen Vater zu verbergen. So unterstützt sie heimlich die kranke Frau Edgar Allan Poes, den Mr. Raycie als einen jener "blasphemous penny-a-liners whose poetic ravings are said to have given them a kind of pothouse notoriety" bezeichnet (FD, 26). Seine engstirnige Einstellung rechtfertigt er mit der fragwürdigen

Begründung, Atheisten wie Poe⁴¹ dürften schon aus moralischen Gründen nicht gefördert werden.

Bis zu einem gewissen Ausmass erzählt *False Dawn*, Nevius Blake in *Edith Wharton: A Study of Her Fiction* (21961) zufolge, die fruchtlosen Bemühungen eines James Jackson Jarves nach, der ebenfalls von seiner Grand Tour noch unbekannte italienische Gemälde aus dem Mittelalter für reiche Amerikaner erstanden hatte, welche diese aber nicht zu schätzen wussten (Nevius, *Edith Wharton*, 190 f). Eine weitere Inspirationsquelle für Lewis Raycie könnte der wenig bekannte Thomas Jefferson Bryan gewesen sein, welcher als erster Bilder der Frührenaissance in der New Yorker "Bryan's Gallery of Christian Art" ausgestellt haben soll (Singley, *A Historical Guide to Edith Wharton*, 202). Deshalb verdeutlicht *False Dawn* auch Whartons Bewunderung für Ruskin, der für sie schon in früher Jugend "a guide through the byways of art" (DH, 36) gewesen sei. In dem autobiographischen Fragment "Life and I" bemerkt sie dazu:

And then I came upon Ruskin! His wonderful cloudy pages gave me back the image of the beautiful Europe I had lost, & woke in me the habit of precise visual observation [...] & as an interpreter of visual impressions he did me incomparable service [...] his little volumes gave a meaning, a sense of organic relation, which no other books attainable by me at that time could possibly have conveyed (Yale).

Für Lewis' Vater ist der aussergewöhnliche, avantgardistische Geschmack seines Sohnes, den er durch seine Bekanntschaft mit Ruskin erworben hat, ein dezidierter Schwachpunkt, in Wahrheit aber repräsentiert diese Einstellung von Halston Raycie die konservative Haltung der Hautvolee, welche ungebildet und im Provinzialismus verhaftet scheint. "If art is really a factor in civilization," bemerkt Wharton schon in *The Decoration of Houses*, "it seems obvious that the feeling for beauty needs as careful cultivation as the other civic virtues. [...] The habit of regarding 'art' as a thing apart from life is fatal to the development of taste" (DH, 175).

In *False Dawn* wird Lewis ebenso unterdrückt wie seine weibliche Verwandtschaft. Ihn kennzeichnen dementsprechend auch feminine Züge: "To Lewis [...] Mr. Raycie had

⁴¹ In ihrer Autobiographie erinnert sich Wharton daran, dass Werke Poes aufgrund seines "deplorable Bohemianism" aus der elterlichen Bibliothek verbannt wurden (BG, 68).

meted the same measure as to the females of the household" (FD, 22). So möchte sein Vater ihn zunächst nach seinem eigenen Vorbild formen, doch ein Bekannter des Vaters bemerkt ironisch: "[Y]ou wouldn't have supposed young Lewis was exactly the kind of craft Halston would have turned out if he'd had the designing of his son and heir" (FD, 5). Obwohl sich Mr. Raycie einen Sohn mit männlicheren Qualitäten wünscht, konterkariert er dessen Entwicklung fortwährend. Lewis weiss, dass seine Europareise von seinem Vater dazu gedacht ist, "to lead up to a marriage and an establishment after Mr. Raycie's own heart, but in which Lewis's was not to have even a consulting voice" (FD, 24).

Lewis ist in seiner Entscheidungsfreiheit genauso eingeengt wie seine Schwestern und seine Mutter oder jede andere Frau der New Yorker Gesellschaft. Gemäss Mr. Raycie soll die Grand Tour für Lewis zu einer charakterbildenden Erfahrung werden, die Lewis den Geschmack seines Vaters verleihen soll, doch nach Lewis Rückkehr mit einer Gemäldesammlung unbekannter Künstler ist Mr. Raycie entsetzt: "I supplied you with the names of all the advisers you needed, and all the painters, too; I all but made the collection for you myself, before you started" (FD, 49 f). Nicht seine spätere unstandesgemässe Heirat sondern seine Rebellion gegen den Wunsch des Vaters nach einer konventionellen Kunstgalerie führt zum endgültigen Bruch mit der Familie und der Gesellschaft. Ein finanzieller Erfolg seiner Bilder hätte ihn zu seinen Lebzeiten noch rehabilitieren können, doch der Meinungswandel der Öffentlichkeit kommt für Lewis zu spät.

Auffällig ist weiters, dass Lewis sich in Gegenwart seines Vaters kaum ausdrücken kann, wann immer er auf dessen Ausführungen antworten möchte, fängt er an zu stottern (FD, 6; 26; 49). Für eine Abnabelung bedarf es daher der Führung eines John Ruskin, um über die engen Grenzen der New Yorker Gesellschaft hinwegsehen zu können. Doch Lewis' neu gewonnene Einsichten werden von niemandem geteilt werden, im Gegenteil, sein Vater enterbt den ungehorsamen Sohn, und die Gesellschaft meidet ihn. Obwohl die nachfolgende Generation sein künstlerisches Urteil anerkennen wird, bleibt Lewis zeitlebens ein Ausgeschlossener. Der Erzähler dieser Novelle suggeriert, er wäre zu grösseren Taten fähig gewesen, wenn ihm dieses nicht durch Konventionen und Engstirnigkeit verwehrt geblieben wäre.

Wharton arbeitet in diesem Text wiederholt mit Anspielungen auf Lewis Verderben und Scheitern, so richtet dieser beispielsweise seine Galerie in Räumen ein, in denen zuvor Tote aufgebahrt worden sind: "It was there that Cousin Ebenezer was laid out" (FD, 56). Als Vorausdeutung auf Lewis' von der Norm abweichenden Geschmack ist

sein Interesse für die verwaiste Treeshy, seine spätere Frau, welche in New York nur als Aussenseiterin bedauert und geduldet wird. Einzig Lewis erkennt ihre inneren Werte sowie ihre Schönheit, die vergleichbar mit jener der Sankt Ursula in Carpaccios Bildern sei, "she was considered plain, she was small and black and skinny. Her name was Beatrice, which was bad enough, and made worse by the fact that it had been shortened by ignorant foreigners to Treeshy" (FD, 7). Wie Ellen Olenska aus *The Age of Innocence* erscheint Lewis' Frau gleichzeitig altmodisch und ihrer Zeit voraus, und beide Frauenfiguren werden von der New Yorker Gesellschaft verkannt. So lautet auch Carol Singleys Kommentar: "[I]nner being and outward appearance fail to mesh with Old New York of the 1840s" (Singley, *A Historical Guide to Edith Wharton*, 57).

Die abschliessende Ironie des Schicksals liegt darin, dass am Ende der Novelle die Erben der Gemäldesammlung es vorziehen, die Meisterwerke, deren Wert inzwischen um das Tausendfache gestiegen ist, gegen "pearls and Rolls-Royces" (FD, 71) einzutauschen. Trotz eines einsetzenden Geschmackwandels setzt sich der Materialismus von Lewis' Vater in der nachfolgenden Generation durch. Lewis hat also vergeblich versucht, seine Familie zu einem besseren Verständnis zu erziehen und deren Horizont zu erweitern. Als geeignete Nachfolgerin Halston Raycies würde sich Undine Spragg, die Protagonistin aus *The Custom of the Country* (1913) eignen, welche ebenfalls Kunst und Kultur nur aufgrund des finanziellen Wertes schätzt. Sie versucht sogar Familienerbstücke, wertvolle alte Gobelins, ihres französischen Ehemannes zu verkaufen und drängt ihn, sein Stammschloss zu veräussern, damit sie eine pompöse Saison in Paris verbringen kann. Ihr Gatte Raymond ist dementsprechend entsetzt von ihrer Borniertheit: "[T]hat's all you feel when you lay hands on things that are sacred to us!" (CC, 346 f).

13. *The Spark* (1923)

Social conditions as they are just now in our new world, where the sudden possession of money has come *without* inherited obligations, or any traditional sense of solidarity between the classes, is a vast & absorbing field for the novelist.

Edith Wharton an Dr. Morgan Dix, 1905 (Letters, 99)

In *Subjects and Notes* (1918 - 1923) finden sich bereits detaillierte Angaben zu dieser Novelle und dem Protagonisten, hier noch unter dem Namen Halsey Duane, sowie einige persönliche Anmerkungen:

Halsey Duane—well handsome kindly selfish man—slow charming smile, everything about him slow & indolent & unperceiving; frivolent wife, both very "mondains," bridge-playing, always with rich people, he unambitious, she frankly worldly. This is in the '90s, when the teller of the story (a young man in N.Y.) first gets to know Duane well. But—he knows that in 1860, when Duane was 16, he had enlisted in the Civil War & faught gallantly all through it—wounded at Bull Run, lame for life. But the young man (the story-teller) likes to think it was because there was a great old Duane of Revolutionary fame, a General on Washington's staff, etc. etc. [...] (Lay stress on N.Y.'s indifference during Civil War-flights to Europe, sneers at Abolition, etc. etc. It was the [unleserlich] atmosphere into which I was born.)—Well, what is left of all in the Duane of 50? The story-teller wonders. (Yale)

Ein Grossteil der Handlung spielt in den 1890er Jahren, obwohl diese Novelle mit "The 'Sixties" untertitelt ist. Die zufällige Begegnung des Protagonisten Hayley Delane mit einem Pfleger nach der Schlacht von Bull Run hat weitreichende Auswirkungen auf Delanes späteres Leben. Stück für Stück versucht der junge Ich-Erzähler, der vom Protagonisten fasziniert ist und den Part des Beobachters übernimmt, Delanes Werdegang zu rekonstruieren. Vergleichbar mit dem Erzähler in *Ethan Frome* möchte auch dieser verstehen, wodurch der enigmatische Protagonist zum wortkargen Aussenseiter, ja fast zu einem Misanthrop geworden ist. Mithilfe eigener Erlebnisse und durch Erzählungen gemeinsamer Bekannter wie der Figur Jack Alstrop glaubt er, hinter das Geheimnis Delanes zu kommen, doch das Resultat ist wie schon zuvor bei *Ethan Frome* von Subjektivität geprägt, wie folgende Passage zu Beginn der *novella* zeigt:

"Such had been [...], *I imagined*, [Hayley Delane's] way of conducting most of the transactions of his futile clumsy life... Big bursts of impulse—storms he couldn't control—then long periods of drowsing calm, during which, *something made me feel*, old regrets and remorse stirred under the indolent surface of his nature" (Sp, 170 f, meine Hervorhebung).

Der ältere Hayley Delane stellt für den jungen Erzähler etwas Besonderes dar: "I could never look at him without feeling that he belonged elsewhere, not so much in another society as in another age" (Sp, 171). Er beschäftigt sich vor allem mit der Frage nach Delanes Vergangenheit, in der dessen Aussergewöhnlichkeit ihren Ursprung haben könnte. Er beschliesst, der Unterschied zu anderen Mitgliedern der Gesellschaft sei in Delanes moralischer Entwicklung zu suchen. Der Leser erfährt, dass Delane mit 16 in den Amerikanischen Bürgerkrieg gezogen und bei Bull Run verwundet worden ist, was das Bild, das der Erzähler von ihm hat, zu rechtfertigen scheint: "Guidoriccio da Foligno, the famous mercenary, riding at a slow powerful pace across the fortified fresco of the Town Hall of Siena" (Sp, 178). Die New Yorker Gesellschaft interessiert sich allerdings nicht für Veteranen des Bürgerkriegs: "That was the dark time of our national indifference, before the country's awakening; no doubt the war seemed much farther from us, much less a part of us, than it does to the young men of today. Such was the case, at any rate, in old New York, and more particularly, perhaps, in the little clan of well-to-do and indolent old New Yorkers among whom I had grown up" (Sp, 188). Diese Haltung kritisiert Wharton auch in ihrer Autobiographie: "What had become of the spirit of the pioneers and the revolutionaries? Perhaps the very violence of their effort had caused it to exhaust itself in the next generation, or the too great prosperity succeeding on almost unexampled hardships had produced, if not inertia, at least indifference in all matters except business or family matters" (BG, 55 f).

Der den Protagonisten bewundernde Erzähler vermittelt dem Leser überzeugend dessen menschliche Grösse, er sieht in ihm "something ever so much deeper" (Sp, 171). Dem Rest der Gesellschaft bleiben diese Qualitäten verborgen oder werden höchstens mit "stupid" (Sp, 182) kommentiert, wenn er nicht gar für sein Verhalten offen kritisiert wird: "[Society's] tragic impact lies in its power of debasing people and ideals," wie Wharton in ihrer Autobiographie bemerkt (BG, 207). Dementsprechend kommentiert auch Linda Constanzo Cahir in *Solitude and Society in the Works of Herman Melville and Edith Wharton*: "Greatness goes unnoticed in a world that sees only the small, the trivial, the petty" (76).

Begegnungen des Erzählers mit Delane wechseln sich mit Lücken oder jahrelangen Unterbrechungen ab, wodurch die Verwendung von Rückblicken notwendig wird. Doch diese Rückschauen stören den Fluss der Handlung nicht. Wie bei *Ethan Frome* wird so ein unvollständiges, vignettenhaftes Bild gezeichnet. Der Protagonist wird heldengleich dargestellt, wenn der Erzähler Ethan als "most striking figure" und "powerful" (EF, 3 ff) bezeichnet, "like the bronze image of a hero" (EF, 14). Im Vergleich dazu ist der Eindruck des Erzählers von Delane in *The Spark* ähnlich: "[H]is head standing out like a bronze against the turf, I whimsically recalled the figure of Guidoriccio da Foligno" (Sp, 178). Eine weitere Gemeinsamkeit sind die deutlich sichtbaren Narben am Kopf der Protagonisten (Sp, 185; EF, 4).

Nicht nur Delane wird durch den Erzähler näher charakterisiert, sondern auch dieser selbst: So eingenommen er vom Protagonisten ist, so ablehnend und vorurteilsvoll steht er dessen Ehefrau Leila gegenüber. Nachdem er nur wenige belanglose Worte mit ihr gewechselt hat, steht für ihn fest: "The fool of a woman was always like that—absorbed in her latest adventure. Yet there had been so many, and she must by this time have been so radiantly sure there would be more! But at every one the girl was born anew in her: she blushed, palpitated, 'sat out' dances, plotted for tête-à-têtes, pressed flowers (I'll wager) in her copy of 'Omar Khayyám,' and was all white muslim and wild roses while it lasted" (Sp, 179).

Der Erzähler wendet sich zu Beginn des dritten Kapitels an den Leser, um seine Charakterstudie von Haley Delane zu rechtfertigen:

This is not a story-teller's story; it is not even the kind of episode capable of being shaped into one. Had it been, I should have reached my climax, or at any rate its first stage, in the incident at the Polo Club, and what I have left to tell you would be the effect of that incident on the lives of the three persons concerned.

It is not a story, or anything in the semblance of a story, but merely an attempt to depict for you—and in so doing, perhaps make clearer to myself—the aspect and character of a man whom I loved, perplexedly but faithfully, for many years. (Sp, 187)

Im ersten Kapitel erscheint Delane, wie er von der Gesellschaft gesehen wird, nämlich als lediglich "awfully soft-hearted," "so uncommunicative" und "queer" (Sp, 175; 209; 210). Nur der Erzähler vermutet hinter dieser schweigsamen Fassade ein Geheimnis, welches er mit der Tatsache verbindet, dass Delane ein Kriegsveteran ist:

"Hayley Delane had felt the war, had been made different by it" (Sp, 193), ist er überzeugt. Durch ihre eigenen Erlebnisse und ihr Engagement im Ersten Weltkrieg in Paris glaubt Wharton an eine charakterstärkende Wirkung der Geschehnisse, was eine Randnotiz auf dem Originalmanuskript von *The Spark* belegt: "There hangs something majestic about a man who has borne his part in battles" (Yale).

Darüber hinaus ist der Erzähler geschmeichelt und fühlt sich von der Tatsache bestärkt, dass ein Bekannter Gemeinsamkeiten zwischen ihm und Delane entdeckt, beide wären nämlich Optimisten und Lebenskünstler (Sp, 174). Im zweiten Kapitel erfährt der Leser daher mehr über die eigentümliche Faszination des Erzählers von der Persönlichkeit Delanes: "[I]t was the kind of trick the man was always playing; reminding me, in his lazy torpid way, of times and scenes and people greater than he could know. That was why he kept on interesting me" (Sp, 178). Obwohl Delane sich auf den ersten Blick nicht wesentlich von seinem Umfeld zu unterscheiden scheint, ist er für den Erzähler ein Rätsel und gleichzeitig eine Art Vorbild, wenn er bewundernd von "my big Delane" (Sp, 181) spricht. Auch auf Delanes Schwächen wird eingegangen, beispielsweise kann dieser sich an einmal erlernte Gedichte erinnern, hat aber Schwierigkeiten, für die Niederschrift seiner Anliegen die passenden Worte zu finden: "His great perplexity was the writing of business letters. He knew what he wanted to say [...] but when he had to write, or worse still dictate, a letter his friendly forehead and big hands grew damp" (Sp, 191). Der Erzähler schliesst daraus, Delanes "mind had been receptive up to a certain age, and had then snapped shut on what it possessed, like a replete crustacean never reached by another high tide" (Sp, 193). Mit dieser Information deutet Wharton schon auf den Ausgang der Geschichte hin, die für den Erzähler eine Enttäuschung sein wird: Obwohl Delane schon früh seine konservative literarische Haltung deutlich macht, indem er Autoren wie Scott und Irving favorisiert, jedoch beispielsweise Kiplings Schreibweise als "[c]heap journalism" bzw. als "rubbish" (Sp, 192) bezeichnet, scheint der Erzähler diesen Hinweis zu ignorieren. Für den Leser sollte spätestens zu diesem Zeitpunkt erkennbar sein, dass er es offensichtlich mit einem *unreliable narrator* zu tun hat, der den Protagonisten fortwährend falsch einschätzt.

Im vierten Kapitel zeichnet sich Delane erneut als Nonkonformist aus: So nimmt er, selbst gegen den ausdrücklichen Willen seiner Frau, den von der Gesellschaft geächteten Schwiegervater bei sich auf, welchen der Erzähler wie folgt beschreibt: "Among the figures that rose here and there like warning ruins from the dead-level of old New York's respectability, none was more typical than Bill Gracy's" (Sp, 177). Nach

dem Vorbild seines einstigen Wohltäters sieht Delane es als seine christliche Pflicht an, einem Bedürftigen in Not zu helfen. Doch sein Handeln wird schon bald von der Gesellschaft akzeptiert, indem er, wie schon Delia in *The Old Maid*, seine Taten weder zu erklären noch zu entschuldigen sucht: "Society soon grows used to any state of things which is imposed upon it without explanation" (Sp, 212).

Besonders in der zweiten Hälfte der Erzählung wird der Ablauf der Handlung durch Zusammenfassungen gerafft, und die Zeitspanne zwischen den einzelnen Szenen und Episoden vergrößert sich, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf den zentralen Konflikt zu richten. Obwohl die Enthüllungen sich über mehrere Jahre hinweg erstrecken, setzt der Erzähler Hayley Delanes Geschichte sukzessive zusammen, um dem Leser die Zusammenhänge zwischen Delanes Charakter und dessen Taten begreiflich zu machen. Delane ist für den jungen Erzähler seit seiner Kindheit "a finished monument: like Trinity Church, the Reservoir or the Knickerbocker Club" (Sp, 172). Bis zum letzten Kapitel bleibt unklar, weshalb sich Delane für den Erzähler so deutlich von anderen Mitgliedern aus seiner Umgebung unterscheidet: "The central puzzle subsisted" (Sp, 214). Erst aus der Schlusszene ergibt sich, dass es sich bei Delanes Wohltäter um Walt Whitman⁴² handelt, was ein noch aussergewöhnlicheres Ereignis darstellt als die Teilnahme an der Schlacht von Bull Run. Edith Wharton und Henry James bezeichnen Whitman als "the greatest of American poets" (BG, 186). "Edith Wharton is careful, in her delineation of Hayley Delane's character and in the development of the tale, to bring Whitman in unobtrusively, through a side door, and yet at the same time to permit his philosophy to dominate the work" (Rae, *Edith Wharton's New York Quartet*, 49). Doch der Erzähler wird desillusioniert durch die Tatsache, dass Delane Whitmans Genie nicht erkennt und seine Poesie als "rubbish" deklariert (Sp, 219). Ihm obliegt es, die Ironie aufzudecken, dass Delanes Moral auf Intuition beruht und nicht eine Sache des Intellekts ist. Es zeigt sich auch, dass Delane in ästhetischer Hinsicht ebenso philiströs eingestellt ist wie sein Umfeld (Nowlin, "'Before the Country's Awakening:' Aesthetic Misjudgment and National Growth in *The Spark*," 13).

⁴² Im Nachlass Whartons finden sich Notizen zu einem geplanten Artikel über Whitmans Werk, genannt "Sketch of an Essay," in welchem sie ihn als "Poet of Democracy" und "rhythm and sound artist" preist: "He has the direct vision: his characterization of natural objects is extraordinarily suggestive; he sees through the layers of the conventional point of view & of the conventional adjective, straight to the thing itself, not only to the thing in itself, but to the endless thread connecting it to the universe" (Yale). Whitmans Originalität beruhe auf der Betonung von Qualitäten wie Naturverbundenheit, Mitgefühl und Solidarität bei gleichzeitiger Ablehnung von Verpflichtungen oder Restriktionen gesellschaftlicher Art.

Sollte der Leser ebenso wie der Erzähler von Delane enttäuscht sein, wenn dieser einerseits zwar Whitmans generöse Persönlichkeit, nicht jedoch dessen literarische Grösse erkennt und seine Verse als "rubbish" bezeichnet (Sp, 219)? Ist er, wie von seiner Frau zu Beginn als solcher bezeichnet, doch nur ein "idiot" (Sp, 69)? Delanes anerzogene Vorliebe für "good English" (Sp, 191) ist es, die ihn unempfänglich für Whitmans unkonventionelles Werk macht. Für den Erzähler verliert er daraufhin etwas von seinen Zauber.

Doch auch der Erzähler wird für seine nonkonformistischen Ansichten als "idiot" (Sp, 184) bezeichnet, eventuell zu Recht. So setzt er unkritisch voraus, der Protagonist wäre ihm nicht nur im moralischen, sondern auch im intellektuell ästhetischen Sinn gleich: "I felt on an equality with him, the equality produced by sharing the same amusements and talking of them in the same slang" (Sp, 190).

Vergleichbar mit beispielsweise *Ethan Frome* wird *The Spark* mithilfe ausgewählter dramatischer Szenen präsentiert. Fünf "illuminating incidents" (WF, 78) erleutern dem Leser Hayley Delanes Leben. Die Nebenfigur Bolton Byrne ist dabei "a passing lantern-flash across the twilight of Hayley Delane's character" (Sp, 187). Eine Party, ein Polospiel und ein Diner in New York bilden den Hintergrund für die ersten drei von insgesamt fünf Kapitel. Nach einem Zeitsprung konzentrieren sich die letzten beiden Kapitel auf Momente der Einsicht, beispielsweise dient die Aufnahme des trunk- und spielsüchtigen Schwiegervaters in Delanes Haus als Prüfstein für seinen Charakter, trotz der Proteste seiner Frau, ein für die Gesellschaft nicht nachzuvollziehender Akt. Die einzelnen Szenen, "scattered pools of illumination" (Sp, 171) zeigen, dass Delane sich tatsächlich von anderen Mitgliedern seines Umfeldes abhebt.

Wharton vergisst auch in dieser *novella* nicht, in Ironie verpackte Kritik zu üben. Drei Beispiele sollen dies stellvertretend für weitere verdeutlichen: "[N]obody particularly liked Byrne, an 'outsider' who had pushed himself into society by means of cheek and showy horsemanship. But Leila, it was agreed, had always had a weakness for 'outsiders,' perhaps because their admiration flattered her extreme desire to be thought 'in'" (Sp, 182). Nachdem Bill Gracey dem Tod nahe und zu krank ist, um für weitere Aufregung zu sorgen, kommt Leila wieder zu Delane zurück: "At that time life under the Delane roof, though melancholy, was idyllic; it was a pity Old Gracey could not have been kept alive longer, so miraculously did his presence unite the household it had once divided" (Sp, 213). Im dritten Exempel wird versteckte Kritik an der Gesellschaft geübt, die der guten alten Zeit nachtrauert, während Wharton zur gleichen

Zeit das Geschehen in der Realität verankert: "And they breathed a joint sigh over the vanished 'Old New York' of their youth, the exclusive and impenetrable New York to which Rubini and Jenny Lind had sung and Mr. Thackeray lectured, the New York which had declined to receive Charles Dickens, and which, out of revenge, he had so scandalously ridiculed" (Sp, 195).

Delanes moralische Integrität, die anderen Zeitgenossen zu fehlen scheint, tritt besonders bei Diskussionen um soziale Belange zu Tage. Sein Standpunkt lautet exemplarisch: "After all, what does it matter who makes the first move? The thing is to get the business done" (Sp, 197). Der Erzähler ist von einer solchen, für New Yorker Kreise ungewöhnlichen Haltung beeindruckt:

To everyone else, my father included, what mattered in everything, from Diocesan Meetings to Patriarchs' Balls, was just what Delane seemed so heedless of: the standing of the people who make up the committee or headed the movement. To Delane, only the movement itself counted; if the thing was worth doing, he pronounced in his slow lazy way, get it done somehow, even if its backers *were* Methodists or Congregationalists, or people who dined in the middle of the day. (Sp, 197)

Delanes Rechtschaffenheit trennt ihn von der Gemeinschaft und birgt Konflikte, denn "Delane did not care a fig for public opinion" (Sp, 210). Zu Beginn der Novelle schlägt er einen jungen Mann, weil dieser sein Pony schwer misshandelt hat. Da sich jedoch seine Frau Leila für diesen Mann interessiert, scheint die Tat aus Rache des eifersüchtigen Gatten begangen worden zu sein, was Leila auf alle Fälle in den Augen anderer kompromittiert. Hayley sieht sich daraufhin zu einer öffentlichen Entschuldigung gezwungen.

Der zweite Konflikt entsteht, als er sich entschliesst, den alten mittellosen Schwiegervater, der wegen seines skandalumwitterten Lebensstils von der New Yorker Gesellschaft geächtet wird, zu sich zu holen. Niemand nimmt es Leila übel, als sie ihren Mann daraufhin mitsamt den Kindern verlässt und erst kurz vor dem Tod ihres Vaters zurückkehrt.

Am Ende stellt sich in einer Schlusspointe heraus, dass der auslösende Funke für Delanes generöse Haltung die Begegnung mit Walt Whitman gewesen ist. Dieser bringt ihm die Notwendigkeit christlicher Nächstenliebe bei, obwohl Delane ihn als "old heathen" (Sp, 205) oder "big backwoodsman" (Sp, 200) bezeichnet. Seit diesem Aufeinandertreffen dient Whitmans Philosophie immer wieder als Leitfaden: "[O]ne

day, I had to settle something with myself, and, by George, there he was, telling me the right and wrong of it! Queer—he comes like that, at long intervals; turning points, I suppose" (Sp, 205 f). Doch die Ironie besteht darin, dass selbst ein von Whitmans unkonventionellen Ideen geprägter Mensch wie Delane seine Poesie nicht versteht. Eine intellektuelle Weiterentwicklung hat im Gegensatz zur moralischen nicht stattgefunden: "Not even a poet like Whitman can revive it" (Fields, "'Years Hence of These Scenes:' Wharton's *The Spark* and World War I," 8). Ebenso wie der Erzähler ist auch Delane am Ende enttäuscht, als er erkennen muss, dass sein langjähriges Vorbild in seinen Augen bloss ein zweitklassiger Dichter ist (Olin-Ammentorp, *Edith Wharton's Writings from the Great War*, 186).

John Ruskins Funktion in *False Dawn* ist ähnlich zu sehen wie jene von Whitman in *The Spark*. Beide Persönlichkeiten entzünden den Funken zu tieferem Verständnis in jenen, die dazu bereit sind und geben somit einen Anstoss zur Erweiterung des eigenen Horizonts. So schätzt Wharton Whitmans unkonventionelle Lyrik, die eine Herausforderung für den viktorianischen Zeitgeschmack bedeuten. Seine Gedichte als auch sein soziales Engagement spielen in Whartons Arbeit eine bedeutende Rolle, denn "he held in perfect tension the values of the past and the energies of the present and future; Wharton saw in his poetry both a reverence for continuity and the courage to move forward," wie Carol Singley ausführt (*Edith Wharton: Matters of Mind and Spirit*, 148). Whitmans Philosophie ist ironischerweise von der damaligen Gesellschaft ebensowenig verstanden worden wie Hayley Delanes Akte der Nächstenliebe in *The Spark* (Rae, *Edith Wharton's New York Quartet*, 52). Heute ist er eine nationale Ikone, doch zu seiner Zeit ist er ebenso gering geschätzt worden wie beispielsweise Poe.⁴³

⁴³ In dem Essay "A Little Girl's New York" erinnert sich Wharton diesbezüglich: "I may add that, though Hogarth was accessible to infants, *Leaves of Grass*, then just beginning to circulate among the most advanced intellectuals, was kept under lock and key, and brought out, like tobacco, only in the absence of 'the ladies,' to whom the name of Walt Whitman was unmentionable if not utterly unknown" (Writings, 282). Der Titel von Whartons Autobiographie *A Backward Glance* ist eine Hommage an Whitmans *A Backward Glance O'er Travel'd Roads*, dem Vorwort zur neunten Auflage von *Leaves of Grass* (1892).

14. *Her Son* (1932)

We're all imprisoned, of course—all of us middling people, who don't carry our freedom in our brains.

"Autres Temps..." (1911) (Stories, 141).

Die Idee zu dieser Novelle ergab sich gemäss Whartons Notizbüchern aus den Jahren 1924 bis 1928 schon einige Zeit zuvor aus einem Gespräch mit einer Bekannten:

"Her Son," story told to me by Margaret Auglin, June 1925, at St. Brice. Mansfield, the actor, & his wife lived together bef. they were married & had a child. The secret was kept, the child (son) smuggled away, looked after, but never seen by either of them. They then married & had another son, whom they adored. Mansfield died. The widow was left alone with her boy. He died at 22 of fever, in an American training camp, during the war. Utterly alone, she is now travelling in Europe, looking for a trace of the other, the repudiated, son! –
What a subject – (Notes and Subjects, Yale)

Anlässlich des zweiten *Short Novel Contests*, welcher 1931 von *Scribner's Magazine* ausgeschrieben wurde, kommt Edith Wharton auf dieses oben angedeutete *donnée* zurück und veröffentlicht die daraus entstehende Novelle über Illegitimität, ein Thema, welches auch in *Summer*, "Roman Fever" oder *The Old Maid* angeschnitten wird. Aber im Gegensatz zu den Möglichkeiten, die die Form der Kurzgeschichte bieten, bleibt hier genügend Raum, um das Problem der Hauptfigur Catherine Glenn auszuarbeiten. Diese ist gezwungen, ihr Kind im Stich zu lassen, um nach aussen hin der Karriere wegen den Schein wahren zu können, wodurch sie sich immer mehr in Lügen und Schuldgefühlen verstrickt.

Die Rezensentin Florence Haxton Britten urteilt: "'Her Son' is a novelette, very much in the genre of *Ethan Frome*. But the mounting suspense which in *Ethan Frome* becomes almost unbearable before the secret is out, is in 'Her Son' cheated of its effect because [...] the outcome is too easy to guess. [...] 'Her Son' would have been more successful had it been compressed to the length of the other four stories in the volume [*Human Nature*]" (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 503 f). Ein Kritiker der *New York Times Book Review* lobt die *novella* als "one of her most

penetrating glances into human nature, of which she is too understandingly aware always for one's complacency" (Tuttleton et al., *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, 505).

Dem Leser wird mit diesem Werk an mehreren Schauplätzen in Europa, vornehmlich aber in Frankreich, eine Abwärtsbewegung beschrieben, welche sich über mehrere Jahre hinweg zieht. Eine Komprimierung findet durch mehrere Zeitsprünge statt. Zunächst werden dem Leser die Hintergründe des bisherigen Lebens der Protagonistin durch den Erzähler vermittelt, bevor in einem Dialog die Ausgangsproblematik enthüllt wird. In der Mitte der Geschichte (Abschnitt 6 von 11) tritt der schwelende Konflikt zwischen allen Beteiligten deutlich zu Tage, die Spannung wird durch Andeutungen, die vom Erzähler noch nicht verstanden werden, gesteigert. Als retardierendes Moment kommen neue Verwicklungen hinzu, bis am Ende das Komplott zumindest dem Erzähler ersichtlich wird. In der letzten Szene wird die Spannung gelöst, indem auch die Protagonistin mit dem Betrug konfrontiert wird, jedoch realisiert diese die Aufdeckung der vollen Wahrheit nicht mehr.

Im ersten Abschnitt wird das Interesse des Lesepublikums auf die Protagonistin gelenkt, indem sich der Erzähler Mr. Norcutt wundert, warum er seine Bekannte Catherine Glenn während einer Schiffsreise nach Europa nicht wiedererkannt hat, obwohl sie "as handsome as ever, and not a day older-looking" (Stories, 222) sei. Er ist sich nach einiger Überlegung sicher, "that what had seemed in her a rather dull simplicity might be the vigilance of a secretive person; or perhaps of a person who had a secret" (Stories, 223). Wie die Erzähler in *Ethan Frome* oder *The Spark* setzt Norcutt aus Bruchstücken von Informationen und Eindrücken eine "theory" (224) zusammen, um hinter Mrs. Glenns Geheimnis zu kommen.

Beim nächsten Zusammentreffen vertraut Catherine Norcutt an, sie sei auf der Suche nach ihrem unehelichen Sohn, den sie aus Angst vor öffentlicher Schande fast 30 Jahre zuvor zur Adoption freigegeben hat und bittet den Erzähler in seiner Funktion als Konsulatsangestellter um Hilfe. Bald darauf erfährt Norcutt, dass seine Bekannte ihren Sohn Stephen gefunden hat:

[J]ust as she was beginning to give up hope [...] the miracle had happened. Falling into talk, on her last evening, with a lady in the hotel lounge, she had alluded vaguely—she could not say why—to the object of her quest; and the lady, snatching the miniature from her, and bursting into tears, had identified the portrait as her adopted child's, and herself as the long-sought Mrs. Brown. Papers had been produced, dates compared, all to Mrs. Glenn's complete

satisfaction. There could be no doubt that she had found her Stevie (thank heaven, they had kept the name!); and the only shadow on her joy was the discovery that he was lying ill, menaced with tuberculosis (Stories, 231 f).

Bei nächster Gelegenheit trifft der Erzähler auf Mutter und Sohn in Begleitung von dessen Zieheltern, den Browns. Mrs. Glenn "glowed with recovered youth" (Stories, 231). Doch Norcutt hegt den Verdacht, dass nicht alles mit rechten Dingen zugeht: "But [...] I decided that I must wait before drawing any conclusions" (Stories, 233).

Sein erster Eindruck von den Browns ist nicht der beste, Mrs. Brown erscheint ihm als zu jung, und er spürt eine deutliche Aversion zwischen den beiden Frauen, die er sich mit der Tatsache erklärt, dass nun zwei Mütter um einen Sohn konkurrieren: "O great King Solomon, I thought—and bowed my soul before the mystery" (Stories, 235). Von Stephen hingegen ist Norcutt sehr eingenommen, da er Mrs. Glenn ebenso zu schätzen scheint wie er selbst.

Bei der nächsten Zusammenkunft fällt ihm das besondere Verhältnis zwischen Stephen und Chrissy, seiner Adoptivmutter, auf, als er die beiden in Stephens Atelier überrascht: "I remarked that the painting was neither a portrait of Mrs. Brown nor a still-life. It was a rather brilliant three-quarter sketch of a woman's naked back and hips. A model, no doubt—but why did he wish to conceal it?" (Stories, 241). Der Verdacht, dass etwas nicht stimmt, verstärkt sich beim Erzähler, jedoch kann er die Zeichen wohl aus Naivität nicht deuten.

Mrs. Glenn wirkt zunehmend unglücklich, sie plagen immer noch Schuldgefühle wegen ihres Sohnes, denn "[Mrs. Brown] was there—all the years when I'd failed him" (Stories, 240). Darüber hinaus treten finanzielle Belange immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses, so möchte Stephen vom Erzähler etwas über Catherines Testament wissen: "He brought the words out as though he were reciting a lesson" (Stories, 243). Als Norcutt geschäftlichen Verpflichtungen nachkommen muss, ist er zunächst erleichtert "to be rid of the thankless task of acting as [Mrs. Glenn's] counselor," denn "the situation abounded in problems, to not one of which could I find a solution" (Stories, 244).

Doch nachdem er schon längere Zeit keine Nachricht mehr erhalten hat, macht er sich Sorgen um Catherine Glenn. Über dritte erfährt er von der geplatzten Hochzeit Stephens. Nach fast zwei Jahren treffen alle Beteiligten wieder aufeinander. Es stellt sich heraus, dass, obwohl Stephen längst ausgezogen ist, die Browns immer noch bei Catherine Glenn wohnen. Chrissy bittet Norcutt, bei der Vermittlung zwischen den

Parteien zu helfen, da Stephen trotz Krankheit inzwischen jede finanzielle Hilfe ablehne. In Wahrheit ist es jedoch sie selbst, die sich zwischen Stephen und Catherine stellt. "[W]ith a sense of vague oppression" wundert sich Norcutt über die verworrene Situation: "Mystery clung about us in damp fog-like coils" (Stories, 248). Ein Gespräch mit Chrissy bringt keine Klärung, im Gegenteil: "There was something impenetrable to me beneath that shallowness" (Stories, 251). Sie beklagt, dass Catherine kein Vertrauen hätte: "If she had, she'd know that I love Stephen as much as she does—perhaps more" (Stories, 251). Doch der Erzähler kann das Ausmass an Wahrheit, das in diesem Geständnis liegt, nicht erkennen. Obwohl er sich von ihr geschickt manipuliert fühlt, verspricht er Chrissy am Ende, sich für ihre Sache einzusetzen.

Der Erzähler erfährt von Catherine Glenn, sie möchte unter allen Umständen ihren Sohn versorgt wissen. Das Geld, das sie Norcutt für diesen Zweck übergibt, wird ihm jedoch von Chrissy abgenommen: "I felt as much perplexed as ever" (Stories, 255). Als er endlich selbst mit Stephen sprechen kann, gesteht ihm dieser, dass er in Wahrheit nicht der verlorene Sohn sei und den Lügen ein Ende bereiten möchte: "I sat beside him stupidly, speechless, unable to think. [...] Such a possibility as his words suggested had never once occurred to me," gesteht der Erzähler (Stories, 257). Trotzdem überredet er Stephen, Catherine zuliebe bis zuletzt bei der Unwahrheit zu bleiben.

Nach dem Tod Stephens leben die Browns im letzten Abschnitt immer noch mit Catherine Glenn zusammen: "The two women, so incessantly at odds while Stephen lived were now joined in a common desolation" (Stories, 259), weshalb Norcutt weiterhin über das Komplott schweigt. Doch der Streit um finanzielle Angelegenheiten ist noch immer nicht beigelegt. Am Ende erkennt der Erzähler, dass er die Wahrheit zulange für sich behalten hat: "It was not the first time it had occurred to me that I was partly responsible for Mrs. Glenn's unhappy situation," muss Norcutt sich eingestehen (Stories, 263). Mit "after all, her life had been richer and deeper than if she had spent it, childless and purposeless, in the solemn upholstery of her New York house" versucht der Erzähler sich zu rechtfertigen, "I was certain that [...] she had so far found more happiness than sorrow" (Stories, 264).

Er erlebt jedoch am Ende, wie eine betrunkene Chrissy der gebrechlichen Catherine aus Wut über die desolate finanzielle Situation die volle Wahrheit entgegenschleudert, sie hätten sie nicht nur getäuscht, was ihren Sohn anbelangt, sondern sich auch noch von ihr als Liebespaar aushalten lassen: "It was the one thing I had not foreseen," klagt Norcutt (Stories, 268). Doch diese Ungeheuerlichkeit trifft nicht mehr: "A pitiful fate had darkened Catherine Glenn's intelligence at the exact moment when to see clearly

would have been the final anguish." Statt dessen kann sie sich endlich bei Chrissy für deren fortwährende Taktlosigkeiten revanchieren, indem sie sie mit Genugtuung vor anderen tadelt: "My dear—your hat's crooked" (Stories, 270).

Wie auch in den bisher behandelten Werken ist der Erzähler nicht nur blosser Betrachter, sondern auch Teilhaber am Geschehen. Als guter Beobachter würde er sich auch wenig eignen, schon im ersten Satz wird dies deutlich: "I did not recognize Mrs. Stephen Glenn when I first saw her" (Stories, 222). Andeutungen gehen bei ihm ins Leere, fortwährend ist er "puzzled" oder muss sich auf "fragments of information" und "vague impression[s]" verlassen (Stories, 223). Obwohl er sich als alter Freund der Familie bezeichnet, gibt er bei genauerer Betrachtung zu, nur sehr wenig über sie zu wissen (Stories, 223). Von Anfang an ist Norcutt "challenged beyond his capacities, his worldview tested to its breaking point" (Hoeller, *Edith Wharton's Dialog with Realism and Sentimental Fiction*, 158).

So lässt sich Norcutt beispielsweise schon durch Stephens gewinnendes Äusseres blenden: "I was taken at once by the look of his dark-lashed eyes" (Stories, 232), und gesteht: "[H]is smile, his faint hoarse laugh would have made me do his will even if his talk had not conquered me" (Stories, 236). Von Mrs. Browns Jugendlichkeit ist der Erzähler so überrascht, "that I had a moment's doubt as to the possibility of her having, twenty-seven years earlier been of legal age to adopt a baby" (Stories, 233), doch er verwirft diesen Gedanken wieder und erklärt sich den Altersunterschied mit zuviel Make-up. Wiederholt betont Norcutt seinen Mangel an Durchblick: "The trouble was that what I knew was so little" (Stories, 240). Ein anderes Mal überrascht er mit der Erkenntnis: "I saw at once what had happened. [...] It was obvious [...] that what they hoped was to get more money" (Stories, 238). Trotzdem spielt er den Browns fortwährend in die Hände, indem er Catherine Glenn mehrere Male darin bestärkt, den beiden teure Reisen zu finanzieren (240; 244). Auch die Anzeichen einer intimen Beziehung zwischen Stephen und seiner vermeintlichen Adoptivmutter übersieht der Erzähler (Stories, 241). Er entwickelt zwar eine Abneigung gegen Mrs. Brown, doch gegen ihre Manipulationsversuche ist er machtlos. Nachdem sie ihm schmeichelt: "It's you who are everything, who can help us all" (Stories, 252), lässt er sich für ihre Zwecke einspannen und verhilft ihr zu noch mehr Geld von Mrs. Glenn. Als Stephen ihn endlich einweiht, ist es Norcutt, der ihn drängt, die Lüge bis zum Ende aufrecht zu erhalten. Damit macht er sich nicht nur zum Mitwisser sondern auch zum Mittäter der Browns. Zwar fühlt er sich für die Tragödie teilweise verantwortlich, doch er tröstet sich mit dem Gedanken, er habe zum Wohle der Protagonistin gehandelt. In der

Schlusszene kommt es zu einer letzten Auseinandersetzung mit Mrs. Brown, in der sie erneut die Oberhand gewinnt: "It was the one thing I had not foreseen—that she would possess herself of my threat and turn it against me" (Stories, 268).

Catherine Glenn wird vom Erzähler als "aloof and abstracted" beschrieben, aber vor allem als "person who had a secret" (Stories, 223). Nach 27 Jahren glaubt sie, aufgrund eines Babyfotos ihren Sohn an dessen Augen wiederkennen zu können, denn er wäre "the very image of his father" (Stories, 230). Von den Browns lässt sie sich auf ihrer Suche nur allzu gern überzeugen, sie hätte bei ihnen den verlorenen Sohn gefunden, denn sie ist der festen Überzeugung: "When one has lived for more than half a life with one object in view it's bound to become reality" (231). Mit ihrer ruhigen Art erinnert sie Norcutt an einen "carven angel spreading broad wings above a tomb" (235), und mit diesem Bild wird bereits auf Stephens frühen Tod vorausgedeutet. Sie erduldet die wiederholten Demütigungen von Mrs. Brown, da sie ihre lang gehegten Schuldgefühle auch nach dem Wiedersehen mit Stephen nicht ablegen kann. Von dem Betrug erfährt Catherine Glenn zum Glück nichts mehr, vielleicht hat der Erzähler recht, wenn er sich mit der Vermutung tröstet, "that, after all, her life had been richer and deeper than if she had spent it, childless and purposeless, in the solemn upholstery of her New York house" (Stories, 264).

Als Mrs. Glenn Norcutt als denjenigen vorstellt, der ihr geholfen hat, ihren Sohn wiederzufinden, warnt Stephen sie zu Beginn noch: "Better give me a longer trial, my dear, before you thank him," doch sie winkt lachend ab (Stories, 233). Stephen wird als "whimsical dreamy charming creature" mit "quick perceptions" (Stories, 235; 237) beschrieben. Über sich selbst urteilt er wahrheitsgemäss: "When you've dropped to a certain level, it's so damnably easy to keep on till you're altogether down and out. So much easier than dragging up hill again" (Stories, 237), was ihn in Norcutts Augen noch sympathischer macht. Schon bald plagt ihn im Gegensatz zu den Browns das schlechte Gewissen und möchte etwas für "mother Kit" tun, "[s]omething to show her that I was—was worth all that fuss" (Stories, 242). Schliesslich trennt er sich von den Browns, weigert sich, weiterhin Geld von Mrs. Glenn anzunehmen und möchte somit der Farce ein Ende bereiten: "Before I knew her I thought I could pull it off... But, you see, her sweetness..." (Stories, 258). Doch sieht er schliesslich ein, dass ihr die grausame Wahrheit erspart bleiben sollte. Als Sühne für die Rolle, die er aus niederen Motiven gespielt hat, hält er Catherine zuliebe die Lüge weiterhin aufrecht: "It'll be horrible enough to be a sort of expiation" (Stories, 258).

Mrs. Brown hingegen kennt keine Skrupel. Sie wird als das genaue Gegenteil von Mrs. Glenn beschrieben: "The women were so different, so diametrically opposed to each other in appearance, dress, manner, and the inherited standards, that if they had met as strangers it would have been hard for them to find a common ground of understanding" (Stories, 234), weshalb Mrs. Glenn auch leicht von den Browns hinters Licht geführt werden kann. Der Erzähler entwickelt sofort eine Abneigung gegen sie: "Mrs. Brown, I may as well confess, bored me acutely. She was a perfect specimen of the middle-aged flapper, with layers and layers of hard-headed feminine craft under her romping ways" (Stories, 235). Bei jeder sich bietenden Gelegenheit versucht sie, Mrs. Glenn vor anderen zu diskreditieren und macht sich als äusseres Zeichen an deren Kopfbedeckung zu schaffen (Stories, 234). Darüber hinaus schürt sie deren schlechtes Gewissen, um den Geldfluss nicht versiegen zu lassen. Damit sie Mrs. Glenn besser kontrollieren kann, schottet sie sie von der Umwelt ab und geht sogar soweit, den Schriftverkehr zu überwachen (Stories, 249). Geschickt bezichtigt sie andere der Taten, die sie selbst begangen hat, so würde Mrs. Glenn die Browns ausspionieren und nicht etwa vice versa (Stories, 252). Gegen Mrs. Browns manipulative Art kann sich auch der Erzähler nicht lange wehren: "I could no longer endure the part I was playing," daher gibt er nach: "I'll—see what I can do to arrange things," was in diesem Fall zum wiederholten Mal bedeutet, dass Mrs. Glenn zahlen muss (Stories, 253). Norcutt bezeichnet sie in dieser Situation ironischerweise als "ogre," wohingegen diese Beschreibung wohl am besten auf sie selbst zuträfe (Stories, 253). Ein einziges Mal behält Mrs. Brown nicht die Oberhand. Als sie in der dramatischen Schlusszene ihren letzten Trumpf ausspielt und Mrs. Glenn mit der nackten Wahrheit konfrontiert, bleibt diese davon jedoch unberührt.

Signifikant ist in dieser Novelle folgende mehrdeutige Szene, in der Mrs. Brown sich in aller Öffentlichkeit an Catherine Glenns Hut zu schaffen macht:

Mrs. Brown bent over Mrs. Glenn with one of her quick gestures. 'Darling—before we go in to lunch do let me fluff you out a little: so.' With a flashing hand she loosened the soft white waves under Mrs. Glenn's spreading white hat brim. 'There—that's better; isn't it; Mr. Norcutt?'

Mrs. Glenn's face was a curious sight. The smile she had forced gave place to a marble rigidity; [...] 'Thank you... I'm afraid I never think...'

'No, you never do; that's the trouble! [...] With her looks, oughtn't she to think? But perhaps it's lucky for the rest of us poor women she didn't—eh, Stevie?' (Stories, 234)

Auf den ersten Blick scheint Mrs. Brown bloss um Catherine Glenns Teint besorgt, doch bei näherer Betrachtung tritt eine tiefere Bedeutung der Worte "I never think" in den Vordergrund. Falls Mrs. Glenn die Situation genauer überdenken würde, könnte der von den Browns geschmiedete Plan, sich unter Vorspiegelung falscher Tatsachen Zugang zu ihrem Vermögen zu schaffen, nicht in die Tat umgesetzt werden. Doch Mrs. Glenn möchte getäuscht werden, um die von ihr begangene Schuld begleichen zu können. Diese Illusion von der Möglichkeit zur Reparation reicht aus, um der Protagonistin ihren inneren Frieden zurückzugeben.

The Old Maid und *Her Son* "share a complicated and elaborate pattern, in which two 'mothers' compete for love of and authority over a particular child [...] born or conceived out of wedlock" (Hoeller, *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction*, 141), selbst nach fast dreissig Jahren fühlt sich Catherine Glenn gezwungen, nach dem unehelichen ersten Kind zu suchen, sie gibt ihr bisheriges Leben und Vermögen dafür auf, nur um die begangene Schuld wieder gutzumachen: "Catherine's longing for family connectedness (and for an easing of her shame) leads her into a twisted and masochistic relationship which she can only escape through the partial loss of her faculties" (Raphael, *Edith Wharton's Prisoners*, 107). Geschildert wird ihre Suche aus der Perspektive eines männlichen Erzählers, der sichtlich wenig vom weiblichen Intellekt hält. Der Leser sollte durch geschickt eingestreute Hinweise bald erkennen, dass der *unreliable narrator* durch seine Oberflächlichkeit zu Unrecht auf die Protagonistin herabsieht.

Der Ich-Erzähler hat vergleichbar mit *The Spark* oder *Ethan Frome* den Auftrag zu erfüllen, zwischen dem Leser und dem Protagonisten zu vermitteln, doch Norcutt steht Mrs. Glenns Motiven verständnislos gegenüber, denn als alternder Junggeselle ist er mit den Kernfragen der Geschichte überfordert. Er ist, obwohl er von Stephen in das Komplott eingeweiht worden ist, nicht in der Lage, die wahre Natur der Beziehung zwischen Mrs. Brown und dem vermeintlichen Sohn selbst aufzudecken. Zunächst ist Norcutt von der Richtigkeit seiner Entscheidung, Mrs. Glenn die Wahrheit über Stephens Identität vorzuenthalten, überzeugt: "I had only to recall Catherine Glenn as I had first known her to feel sure that, after all, her life had been richer and deeper than if she had spent it, childless and purposeless, in the solemn upholstery of her New York house" (Stories, 264). Doch als er sie zum letzten Mal sieht, zweifelt er: "The face that looked out from [a lace cap] had still the same carved beauty; but its texture had dwindled from marble to worn irony. Her body too had shrunk, so that, low in her chair,

under her loose garments, she seemed to have turned into a little broken doll" (Stories, 265).

Vergleichbar mit *The Old Maid* kommt es nach Jahren des stillen Kampfes um die Vorrangstellung zwischen Mrs. Glenn und Mrs. Brown zu einer letzten offenen Konfrontation. Mrs Brown rechtfertigt ihren Betrug ähnlich wie Lizzie Hazeldean in *New Year's Day*: "I had to have money for him, and didn't care how I got it, didn't care for anything on earth but seeing him well again, and happy" (Stories, 270).

Das zentrale Ereignis ist die voreheliche Affäre der Protagonistin mit ihrem späteren Ehemann, welche in der Folge zur Begegnung des Erzählers mit Catherine führt. Diese Novelle erscheint wie eine Parodie auf *The Old Maid*, in der ebenfalls zwei Mütter um ein Kind konkurrieren. Der Erzähler Norcutt, der eine Art Beschützerinstinkt für Catherine Glenn entwickelt, wird im Laufe der Geschichte von einem Beobachter zum Akteur, um das unausweichliche Schicksal der Protagonistin aufzudecken. Er wandelt sich zu einem falschen Salomo, dessen Eingreifen bzw. das Verschweigen von Tatsachen Catherine Glenns Leben entscheidend beeinflusst: "How many people are unwilling to exchange an old wrong for a new right!" lautet Whartons Kommentar dementsprechend in einem ihrer Notizbücher von 1910 – 1914 (Yale). Wie sein Name schon andeutet, ist der Erzähler nämlich ausserstande, das wahre Ausmass aller Verwicklungen zu durchdringen, um Catherine eine bessere Hilfe sein zu können. Das zentrale Paradoxon besteht in der Tatsache, "that a patent lie can create real comfort" (Olin-Ammentorp, *Edith Wharton's Writings from the Great War*, 207).

15. Schlussbetrachtung

"It is easy to see superficial resemblances between things. It takes a first-rate mind to perceive the differences underneath." Nothing has ever sharpened my own critical sense as much as that (BG, 117).

Whoever offers his wares for sale in the open market should accept rose wreaths or rotten eggs with an equal heart ("A Cycle of Reviewing," Writings, 160).

Dieser Querschnitt durch Whartons Novellistik ist zugleich "an arc of human contact that has a certain symbolic significance," der beweist, dass Wharton die Novellenform als besonders geeignet betrachtet, um sich mit "profound philosophic or moral problems" auseinanderzusetzen, "through a compact yet extended narrative" (Howe, *Classics of Modern Fiction*, xii). Doch zeigt sich gerade in diesen Fällen ganz besonders deutlich die Mannigfaltigkeit und Differenziertheit der Erscheinungsform der Novelle bei Edith Wharton. Wo in frühen Werken provokative Anfänge, Allusionen und ein Erzähler die Perspektive des Lesers explizit anleiten und lenken, stehen in späteren innere Monologe im Vordergrund, ihre ironische Betrachtungsweise tritt prominenter hervor, indem sie die Hautevolee subtiler und dennoch kritischer analysiert.

"The effacing of self and acceptance of one's fate" (Loe, "'The Dead' as Novella," 495) spielt besonders bei Whartons Protagonisten in den hier behandelten *novellas* eine Rolle: So erkennen z. B. Kate Orme in *Sanctuary* wie auch Ethan Frome oder Charity Royall in *Summer* die Notwendigkeit, sich in ihr Schicksal zu ergeben. Mag der einzelne sich auch gegen die gesellschaftlichen Regeln auflehnen, so kann er doch ohne sie nicht leben.

Dem Leser wird das Gefühl vermittelt, er habe die ganze Lebensgeschichte des Protagonisten miterlebt, trotz des Wechsels zwischen dramatischen Szenen und kurzen Zusammenfassungen, Rückblicken und Zeitsprüngen, denn "the very length of time adds dimension to the story" (Walker, "'All you need to know:' John O'Hara's Achievement in the Novella," 181).

Anstatt lange Passagen mit historischer Hintergrundinformation zu verwenden, konzentriert sich Wharton auf die Darstellung alltäglicher Erfahrungen ihrer Protagonisten, um die sozialpolitische Realität dieser Zeit aufzuzeigen. Der fortwährenden Kritik, sie würde sich aufgrund ihrer Herkunft nicht in die Lage der

Arbeiterklasse versetzen können, hält sie in ihrem Essay "The Great American Novel" von 1927 selbstbewusst entgegen: "No subject is foreign to the artist in which there is something corresponding to a something within himself" (Writings, 153). In vielerlei Hinsicht war sie ja selbst eine Aussenseiterin: So ging sie als Dame der Oberschicht einer Arbeit nach und verdiente mit ihren Publikationen Geld, emmigrierte nach Europa und scheute sich auch nicht, in ihren Kreisen mit einer Scheidung Aufmerksamkeit zu erregen.

Was Edith Wharton so aussergewöhnlich erscheinen lässt, ist eben dieser Pioniergeist, ihr Bestreben, als Frau neue Wege zu gehen, die sich sowohl auf ihr Leben als auch auf ihr Oeuvre auswirken: "I conceive my subjects like a man—that is, rather more architectonically & dramatically than most women" (Letters, 124), indem sie ihre Figuren und Handlungsverläufe sich räumlich entfalten lässt und anhand von selektiven Ereignissen darstellt, wie sich die Gegenwart aus der Vergangenheit heraus entwickelt.

Sie sah sich "caught between her need to subvert the Victorian repressions—both aesthetic and political—that continued to haunt women writers in the modern era and her desire, on the other hand, to adhere to the elements of classical style that she felt were necessary to preserve art in the face of the impoverishment of culture that had occurred because of the war" (Thompson, *Influencing America's Tastes*, 91), wie folgender Ausschnitt beweist:

The moral and intellectual destruction caused by the war, and by its far-reaching consequences, was shattering to traditional culture; and so far as the new novelists may be said to have any theory of their art, it seems to be that every new creation can issue only from the annihilation of what preceded it. But the natural processes go on in spite of theorizing, and the accumulated leaf-mould of tradition is essential to the nurture of new growths of art, whether or not those who cultivate them are aware of it ("Tendencies in Modern Fiction," Writings, 170).

Sie liefert ein bemerkenswertes Beispiel weiblicher Unabhängigkeit, indem sie es versteht, mit ihrem Werk die Kluft zwischen zwei bis dato unterschiedlichen Positionen zu überbrücken: sie übt Kritik an der Rolle der Frau, wie dies beispielsweise auch Charlotte Perkins Gilman getan hat, die jedoch dafür im Gegensatz zu Wharton von der Mehrheit der literarischen Gesellschaft als zu polemisch abqualifiziert worden ist.

Schriftsteller wie Henry James oder William Dean Howells⁴⁴ können sich zwar ebenfalls den *gender studies* zuwenden und trotzdem die konventionelle Rollenverteilung mehr bekräftigen als kritisieren. Edith Wharton hingegen schafft es, in ihrem Oeuvre beides zu verbinden, indem sie die Gender-Frage als Symptom eines allgemeineren gesellschaftlichen Übels darstellt. Sie fordert einen Wandel für Mann und Frau, nicht nur zum Wohle der letzteren, sondern zum Wohl der ganzen Gesellschaft.

Moral begreift Wharton als reine Makulatur, denn strikte Regeln, starre Kodes, Rituale und Tabus stehen im Vordergrund des gesellschaftlichen Lebens: "It's the old New York blood that's so clogged with taboos," wie eine Figur aus *Twilight Sleep* resignierend bemerkt (TS, 182). Dies zeigt sie, indem sie Prozesse nachzeichnet, das Aufbereiten der Daten liegt jedoch beim Leser selbst, denn "reading should be a creative act as well as writing," wie Wharton postuliert (GS, 9). Sie überrascht und animiert die Leser zum Hinterfragen etwaiger Vorurteile und Erwartungshaltungen.

Authentizität wird erlangt durch die Einbettung ihrer Texte in die äussere Realität: Gramercy Park, Washington Square, Madison Square Park, das Fifth Avenue Hotel, all diese Schauplätze, die im Band *Old New York* beschrieben werden, sind real. Der historische Hintergrund unterstreicht weiters den Eindruck von Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit, denn, wie Wharton betont: "Verisimilitude is the truth of art, and any convention which hinders this illusion is obviously in the wrong place" (WF, 65).

Mit feiner Ironie und Satire beschreibt sie nachvollziehbar die menschliche Tragik zwischen Viktorianismus und Moderne hinter diesen Fassaden, sie behandelt internationale Themen und Kulturkonflikte ebenso, wie sie moralische und psychologische Aspekte betont. Besonders die Kritik an der an Konventionen erstarrten Gesellschaft, die Behandlung ethischer Fragestellungen, die Gestaltung innerer Konflikte interessiert die Anthropologin Wharton. Ihre Protagonisten Lily Bart, Ethan Frome, Charity Royall oder Newland Archer rebellieren gegen das Schicksal, jedoch: "In the established order of things as she knew them she saw no place for her individual adventure," (S, 156) muss Charity stellvertretend für andere erkennen.

Wharton verwendet in ihren *novellas* vor allem Themen, deren Behandlung ihr durch ihre Herkunft und Abstammung nicht zugetraut worden wäre. Das Anschneiden solch heikler Sujets schwächt sie mithilfe von Ironie und Ambiguität ab: "[Irony] serves as the perfect vehicle for a woman who felt the need to camouflage her talents and whose genteel manners belied the ferocity with which she criticises social conventions

⁴⁴ den Wharton im übrigen wegen seiner "incurable moral timidity" kritisierte (BG, 148).

in her fiction" (Singley, "Edith Wharton's Ironic Realism," 228). Vor allem thematisiert Wharton die Mannigfaltigkeit menschlicher Beziehungen. Obwohl sie diese Thematik auch in ihren Romanen und Kurzgeschichten behandelt, bietet ihr die Form der *novella* im besonderen die Möglichkeit, sich auf eine einzelne Geschichte, einen einzelnen Konflikt zu konzentrieren, ohne auf historische Details bzw. die Entwicklung von mehreren Charakteren eingehen zu müssen, woraus sich "this blend of depth of treatment and clarity of development" (Walker, "'All you need to know:' John O'Hara's Achievement in the Novella," 191) ergibt.

Mary E. Papke stellt in ihrem Werk *Verging on the Abyss* (1990), in dem sie Kate Chopin mit Edith Wharton vergleicht, fest, ein besonderes Merkmal von Whartons Texten sei deren Stellung in einer literarhistorischen Zwischenposition. Wharton sei demnach eine Autorin gewesen, "who wrote at the intersection of the mass market of popular fiction, the tradition of women's literature, and a realistic movement which developed in an uneasy dialogue with the twentieth-century modernism" (3).

Wharton sieht den Menschen als ein durch sein Umfeld determiniertes Wesen, für das es kein dauerhaftes Entkommen vor der Öffentlichkeit gibt. Ihre Protagonisten müssen einen Weg finden, mit diversen Unzulänglichkeiten und ihrem ins Wanken geratenen Wertesystem zurecht zu kommen. Die daraus resultierenden dramatischen Situationen bzw. Krisen werden distanziert-ironisch dargestellt: in *Madame de Treymes* erkennt Durham Fanny zu spät als würdige Ehepartnerin, in *The Touchstone* gefährdet Glennards mangelndes Pflichtbewusstsein dessen Ehe, in *Sanctuary* schränkt Kates eingegangener moralischer Kompromiss ihr Leben stetig weiter ein, während in *Ethan Frome* und *Summer* jegliche Hoffnung auf Besserung der Lage durch eine übermächtige feindliche Umgebung im Keim erstickt wird. Nirgends tritt Edith Whartons Vielseitigkeit somit deutlicher zutage als in ihrer Kurzprosa. Sie ist mehr als eine Chronistin des alten New Yorks, mehr auch als eine dem Naturalismus nahestehende Regionalschriftstellerin wie in *Ethan Frome*. Objektiv und wirklichkeitsnah ist dabei stets ihre Darstellungsweise, womit sie erreicht, "what could not be accomplished in either novel or short novel: a detailed portrait [...] of a single character, relationship or conflict over a considerable period of time" (Walker, "'All you need to know:' John O'Hara's Achievement in the Novella," 179). Besonders in ihren Novellen über *Old New York* greift sie moderne Themen auf: sexuelle Unterdrückung, die Hypokrisie innerhalb des viktorianischen Milieus wird ebenso angeprangert, wie die gegenüber Kulturschätzen mit Blindheit geschlagene Gesellschaft von ihr satirisch porträtiert wird. Avantgardisten wie Ruskin, Poe und Whitman werden von ihr als Beispiel angeführt für

die wenigen, die im Gegensatz zur philiströsen Mehrheit den Wert dieser Kunst erkennen und schätzen.

In immer neuen Variationen hat Wharton die Erkenntnis verarbeitet, dass der einzelne, wie Hubert Granice in ihrer Erzählung *The Bolted Door* bemerkt, "a prisoner of consciousness" (Stories, 498) ist, nicht nur geprägt von der Begrenztheit seiner Wahrnehmung, sondern auch abhängig von den Sitten, gesellschaftlichen Konventionen und Vorurteilen seiner Zeit. Die Vorstellung, dass der einzelne aufgrund seiner eigenen Unzulänglichkeit sich selbst und anderen zum Schicksal wird, wie in der frühen Novelle *Bunner Sisters* zu sehen war, macht jeden zum Opfer der Umstände.

Edith Wharton ist jedoch trotz ihrer Kritik an der Rolle der Frau keine Feministin im eigentlichen Sinne des Wortes, wie ihre Aufzeichnungen zeigen. In ihrer Autobiographie beispielsweise tritt sie für traditionell weibliche Tugenden ein und beklagt das "'monstrous regiment' of the emancipated," die jungen Frauen lehrten, "to despise the kitchen, and the linen room, and to substitute the acquiring of University degrees for the more complex art of civilized living." Ironisch fügt sie hinzu: "Cold storage, deplorable as it is, has done far less harm to the home than the Higher Education" (BG, 60).

Signifikant ist darüber hinaus ihre Haltung gegenüber verschiedenen Schriftstellerinnen ihrer Zeit. Obwohl sie in *The Writing of Fiction* Jane Austen und George Eliot als "great writers of fiction" (76) lobend erwähnt, untermauert sie ihr ästhetisches Programm hauptsächlich mit Namen von Autoren wie Balzac, Tolstoi, Thackeray, James oder Proust. Virginia Woolfs Werk konnte sie nichts abgewinnen (Lewis, *Edith Wharton: A Biography*, 483), ebensowenig wie dem von Mary Wilkins Freeman oder Sarah Orne Jewett, wie bereits in Zusammenhang mit den Neuengland-Novellen erwähnt worden ist. Louisa May Alcotts "laxities" (BG, 51) brächten sie zur Verweilung.

Satirisch betrachtet sie in diesem Zusammenhang auch weibliches Schriftstellertum bzw. die intellektuelle Frau in Erzählungen wie "The Pelican" (1898), "April Showers" (1900), "The Angel at the Grave" (1901), "Expiation" (1903) oder in "Xingu" (1911). Schon in ihren selbstverfassten Rezensionen zu *Fast and Loose* (1877) identifiziert sie ihr Pseudonym David Olivieri als "sick-sentimental school-girl" (FL, 117).

Doch anzunehmen, Wharton würde die Frau per se geringschätzen, wäre kurzsichtig. Ihre Kritik richtet sich vielmehr auf die Rolle, in die die Frau (und auch der Mann) von der Gesellschaft gezwungen wird, "the great gilt cage in which they were all huddled [...]. [M]ost of the captives were like flies in a bottle, and having once flown in,

could never regain their freedom" (HM, 59). Whartons stärkste Charaktere sind daher Frauen, die zu Risiken bereit sind und willens, die Konsequenzen ihrer einmal getroffenen Entscheidung zu tragen. Daher stellt sie auch ihre Figuren vor aussergewöhnliche Situationen, in denen sie reagieren und handeln müssen, und enthüllt aus deren Perspektive die Ambiguität menschlicher Subjektivität. Trotz der ihm gesetzten Grenzen billigt sie dem Individuum dennoch die Fähigkeit zu moralischer Willensentscheidung zu.

Edith Whartons Poetik ist somit organisch. Die Short story bietet wenig Gelegenheit für Experimente bezüglich der Erzähltechnik, obwohl hier ebenfalls Probleme wie Illegitimität und Ehebruch angesprochen werden. Doch diese Themen haben eine andere Funktion als in ihren Novellen, denn in den Short stories wird die Thematik der Situation untergeordnet.

Doch der Reiz der Novellenform besteht für sie nicht nur in den verschiedenen Möglichkeiten, welche ihr diverse Erzähltechniken eröffnen. Oft gebraucht sie die novellistische Form, um die Leserschaft unmittelbar mit Themen zu konfrontieren, die in ihren Romanen oftmals nur angedeutet werden, wie beispielsweise die Armut und völlige Verzweiflung in *Bunner Sisters* oder *Ethan Frome*, die Thematisierung sexueller Leidenschaft in *Summer* oder die offen ausgesprochene Prostituierung der Heldin in *New Year's Day*, sowie die aus einer ausserhehlichen Beziehung resultierende Illegitimität in *Her Son* und die gesellschaftliche Unterdrückung weiblicher Sexualität in *The Old Maid*. Hierbei handelt es sich ausnahmslos um tabuisierte Sujets, deren Aufgreifen zur damaligen Zeit für eine Frau und Schriftstellerin mehr als gewagt war. Dies verdeutlicht, dass das Individuum nicht von seinem kulturellen Umfeld zu trennen ist, während sich Whartons Texte auf eben dieses Individuum konzentrieren. Der universelle Anspruch ihrer behandelten Themen sowie die meisterhaft beherrschte Narrativik begründen das fortwährende wissenschaftliche Interesse an einer so exzellenten Erzählerin wie Edith Wharton und rechtfertigen den Anspruch darauf, dass sie zu den Klassikern gezählt wird. Dennoch zweifelt sie selbst völlig grundlos am Stellenwert ihres Oeuvres:

[A]s my work reaches its close, I feel so sure that it is either nothing, or far more than they know....and I wonder, a little desolately, which? (Letters, 483)

Bibliographie

Primärliteratur

- Brookner, Anita (ed.). *The Collected Stories of Edith Wharton*. New York: Carroll & Graf, 1991.
- Lewis, R.W.B./Nancy Lewis (eds.). *The Letters of Edith Wharton*. New York: Scribner, 1988.
- Wegener, Frederick (ed.). *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*. Princeton: Princeton U P, 1996.
- Wharton, Edith/Ogden Codman, Jr. *The Decoration of Houses*. New York: Norton, 1998.
- Wharton, Edith. *A Backward Glance*. New York: Touchstone, 1998.
- . *Ethan Frome*. New York: Scribner, 1986.
- . *Fast and Loose & The Buccaneers*. Charlottesville/London: U P of Virginia, 1993.
- . *French Ways and Their Meaning*. Lee, Mass.: Berkshire House Publishers, 1997.
- . *Hudson River Bracketed*. London: Virago P, 1986.
- . *Madame de Treymes and Three Novellas*. New York: Scribner, 1995.
- . *Old New York: Four Novellas*. New York: Washington Square P, 1998.
- . *Summer*. New York: Signet, 1993.
- . *The Age of Innocence*. New York: Macmillan, 1993.
- . *The Children*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- . *The Custom of the Country*. New York: Bantam Books, 1991.
- . *The Ghost Stories of Edith Wharton*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- . *The Gods Arrive*. London: Virago P, 1987.
- . *The House of Mirth*. New York: Signet, 1964.
- . *The Mother's Recompense*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- . *The Reef*. New York: Avon Books, 2000.
- . *The Writing of Fiction*. New York/London: Touchstone, 1997.
- . *Twilight Sleep*. New York: Simon & Schuster, 1997.

Sekundärliteratur

Aufsätze zu Gattungstheorie und -praxis

- Ashley, Leonard R. N. "American Short Fiction in the Nineteenth and Twentieth Centuries." *Critical Survey of Short Fiction: Essays*. Bd. 2, ed. Frank N. Magill (Englewood Cliffs: Salem P, 1981), 528 - 562.
- . "British Short Fiction in the Nineteenth and Twentieth Centuries." *Critical Survey of Short Fiction: Essays*. Bd. 2, ed. Frank N. Magill (Englewood Cliffs: Salem P, 1981), 513 -

- _____. "Short Fiction: Beginnings to 1800." *Critical Survey of Short Fiction: Essays*. Bd. 1, ed. Frank N. Magill (Englewood Cliffs: Salem P, 1981), 133 - 152.
- Bawarshi, Anis. "The Genre Function." *College English*, 62.3 (2000), 335 - 360.
- Bourget, Paul. "Mérimée Nouvelliste." *Revue des deux Mondes*, 59 (1920), 257 - 271.
- Brooks, Peter. "The Storyteller." *Psychoanalysis and Storytelling* (Cambridge: Blackwell Publishers, 1994), 76 - 103.
- Clements, Robert J. "Anatomy of the Novella." *Comparative Literature Studies*, 9.1 (1972), 3 - 16.
- Evans, Walter. "Short Fiction: 1800 - 1840." *Critical Survey of Short Fiction: Essays*. Bd. 1, ed. Frank N. Magill (Englewood Cliffs: Salem P, 1981), 153 - 172.
- Felheim, Marvin. "Recent Anthologies of the Novella." *Genre*, 2.1 (1969), 21 - 27.
- Fowler, Alastair. "The Life and Death of Literary Forms." *New Directions in Literary History*, ed. Ralph Cohen (London: Routledge & Kegan Paul, 1974), 77 - 94.
- Friedman, Norman. "What Makes a Short Story Short?" *MFS*, 4 (1958), 103 - 117.
- Gibaldi, Joseph. "The Renaissance Theory of the Novella." *Canadian Review of Comparative Literature*, 2 (1975), 201 - 227.
- _____. "Towards a Definition of the Novella." *Studies in Short Fiction*, 12 (1975), 91 - 97.
- Gillespie, Gerald. "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel?—A Review of Terms." *Neophilologus*, 51 (1967), 117 - 127; 225 - 230.
- Good, Graham. "Notes on the Novella." *The New Short Story Theories*, ed. Charles E. May (Athens: Ohio U P, 1994), 147 - 164 [Rpt. von 1977].
- Hansen, Arlen J. "Blest Novellas." *Novel: A Forum on Fiction*, 10 (1976), 95 f.
- Hoffmeister, Werner. "Die deutsche Novelle und die amerikanische 'Tale:' Ansätze zu einem gattungstypologischen Vergleich." *The German Quarterly*, 63.1 (1990), 32 - 49.
- Johnson, Greg. "Novellas for the Nineties." *The Georgia Review*, 45.2 (1991), 363 - 371.
- Kern, Edith. "The Romance of Novel/Novella." *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Eds. Peter Demetz/Thomas Greene/Lowry Nelson Jr. (New Haven: Yale U P, 1968), 511 - 530.
- Lacroix, Jean. "'Novella,' 'favola,' 'storia' chez Grazzini: Problèmes de terminologie." *Revue des Études Italiennes*, 41.1 - 4 (1995), 73 - 87.
- Link, Franz H. "'Tale,' 'Sketch,' 'Essay' und 'Short Story.'" *Die Neueren Sprachen*, 6 (1957), 345 - 352.
- Loe, Thomas. "*Heart of Darkness* and the Form of the Short Novel." *Conradiana*, 20.1 (1988), 33 - 44.
- _____. "'The Dead' as Novella." *James Joyce Quarterly*, 28.2 (1991), 485 - 497.
- MacAndrew, Elizabeth. "The Gothic Influence on Short Fiction." *Critical Survey of Short Fiction: Essays*. Bd. 2, ed. Frank N. Magill (Englewood Cliffs: Salem P, 1981), 469 - 482.
- Marks, Patricia. "The Effect of Commerce on American Short Fiction, 1850 - 1900." *Critical Survey of Short Fiction: Essays*. Bd. 2, ed. Frank N. Magill (Englewood Cliffs: Salem P, 1981), 584 - 590.
- Marler, Robert F. "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's." *American*

Literature, 46 (1974), 153 - 169.

May, Charles E. "The Novella." *Critical Survey of Long Fiction: Essays*. Bd. 8, ed. Frank N. Magill (Englewood Cliffs: Salem P, 1983), 3213 - 3339.

Morgan, B.Q. "The Novelette as a Literary Form." *Symposium*, 1 (1946), 34 - 39.

Morrissey, Ted. "Great Works of Literature betwixt Short Story and Novella." *Eureka Studies in Teaching Short Fiction*, 2.2 (2002), 9 - 12.

Nemerov, Howard. "Composition and Fate in the Short Novel." *New and Selected Essays*, (Carbondale: Southern Illinois U P, 1985), 56 - 71 [Rpt. von 1963].

Segerberg, Anita. "A Case of the Modern Novella: Jean Watson's *Address to a King*." *Landfall*, 44.1 (1990), 64 - 73.

Steinhauer, Harry. "Towards a Definition of the Novella." *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 6.2 (1970), 154 - 174.

Walker, Nancy. "'All That You Need to Know:' John O'Hara's Achievement in the Novella." *John O'Hara Journal*, 4.1 (1981), 61 - 80. Rpt. in: *Critical Essays on John O'Hara*, ed. Philip B. Eppard (New York: G. K. Hall & Co., 1994), 176 - 193.

Wexelblatt, Robert. "*Miss Lonelyhearts* is a Novella." *Lamar Journal of the Humanities*, 15.1 (1989), 3 - 10.

Winner, Anthony. "Disorders of Reading Short Novels and Perplexities." *The Kenyon Review*, 18.1 (1996), 117 - 128.

Zahareas, Anthony N./Gerald Gillespie. "Observations on the Form and Tradition of the Novella." *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Ed. Anthony N. Zahareas et al. (New York: Las Americas, 1968), 277 - 280.

Aufsätze zu den behandelten Werken von Edith Wharton

Asya, Ferd. "Edith Wharton's Dream of Incest: *Ethan Frome*." *Studies in Short Fiction*, 35.1 (1998), 23 - 40.

Bendixen, Alfred (ed.). "A Guide to Wharton Criticism, 1974 - 1983." *Edith Wharton Newsletter*, 2.2 (1985), 1 - 8.

_____. "The World of Wharton Criticism: A Bibliographic Essay." *Edith Wharton Review*, 7.1 (1990), 18 - 21.

Bernard, Kenneth. "Imagery and Symbolism in *Ethan Frome*." *College English*, 23.3 (1961), 178 - 184.

Blackall, Jean Frantz. "The Sledding Accident in *Ethan Frome*." *Studies in Short Fiction*, 21 (1984), 145 - 146.

Brennan, Joseph X. "*Ethan Frome*: Structure and Metaphor." *MFS*, 7.4 (1962), 347 - 356.

Brooks, Allen. "The Accomplishment of Edith Wharton." *New Criterion*, 20.1 (2001), 1 - 7.

Cahir, Linda Costanzo. "Edith Wharton's *Ethan Frome* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*." *Edith*

- Wharton Review, 19.1 (2003), 20 - 23.
- Campbell, Donna M. "Edith Wharton and the 'Authoresses:' The Critique of Local Color in Wharton's Early Fiction." *Studies in American Fiction*, 22.2 (1994), 169 - 183.
- Caws, Mary Ann. "Translation of the Self: Ruskin and Wharton." *The Massachusetts Review*, 40.2 (1999), 165 - 173.
- Dessner, Lawrence Jay. "Edith Wharton and the Problem of Form." *Ball State University Forum*, 24.3 (1983), 54 - 63.
- Eaton, Mark A. "Publicity and Authorship in *The Touchstone*, or A Portrait of the Artist as a Dead Woman." *Edith Wharton Review*, 14.1 (1997), 4 - 11; 21.
- Elbert, Monika M. "The Politics of Maternity in *Summer*." *Edith Wharton Review*, 7.2 (1990), 4 - 9; 24.
- Farland, Maria Magdalena. "*Ethan Frome* and the 'Springs' of Masculinity." *MFS*, 42.4 (1996), 707 - 729.
- Fields, Anne M. "'Years Hence of These Scenes:' Wharton's *The Spark* and World War I." *Edith Wharton Review*, 19.2 (2003), 1; 5 - 10.
- Fishbein, Leslie. "Prostitution, Morality, and Paradox: Moral Relativism in Edith Wharton's *Old New York: New Year's Day (The 'Seventies)*." *Studies in Short Fiction*, 24.1 (1987), 399 - 406.
- Goodman, Susan. "Edith Wharton: A Backward Glance." *Civil Wars: American Novelists and Manners, 1880 - 1940* (Baltimore: The Johns Hopkins U P, 2003), 60 - 82.
- Goodman, Susan. "Edith Wharton's 'Sketch of an Essay on Walt Whitman'." *Walt Whitman Quarterly Review*, 10.1 (1992), 3 - 9.
- Grafton, Kathy. "Degradation and Forbidden Love in Edith Wharton's *Summer*." *Twentieth Century Literature*, 41.4 (1995), 350 - 366.
- Hardwick, Elizabeth. "Mrs. Wharton in New York." *The New York Review of Books*, 34.21 & 22 (1988), 28 -34.
- Hays, Peter L. "Signs in *Summer*: Words and Metaphors." *Papers on Language & Literature*, 25.1 (1989), 114 - 119.
- Hummel, William E. "My 'Dull-Witted Enemy': Symbolic Violence and Abject Maleness in Edith Wharton's *Summer*." *Studies in American Fiction*, 24.2 (1996), 215 - 236.
- Hutchinson, Stuart. "'Beyond' George Eliot? Reconsidering Edith Wharton." *Modern Language Review*, 95.4 (2000), 942 - 953.
- . "Unpackaging Edith Wharton: *Ethan Frome* and *Summer*." *Cambridge Quarterly*, 27.3 (1998), 219 - 232.
- Joslin, Katherine. "Edith Wharton at 125." *College Literature*, 14.3 (1987), 193 - 206.
- . "'Embattled Tendencies:' Wharton, Woolf and the Nature of Modernism." *Special Relationships: Anglo-American Affinities and Antagonisms, 1854 - 1936*. Eds. Janet Beer/Bridget Bennett (Manchester: Manchester U P, 2002), 202 - 223.
- Kornasky, Linda. "On 'Listen[ing] to Spectres too:' Wharton's *Bunner Sisters* and Ideologies of Sexual Selection." *American Literary Realism*, 30.1 (1997), 47 - 58.
- Levine, Jessica. "Discretion and Self Censorship in Wharton's Fiction: 'The Old Maid' and the Politics of

- Publishing." *Edith Wharton Review*, 13.1 (1996), 4 - 13.
- Makowsky, Veronica/Lynn Z. Bloom. "Edith Wharton's Tentative Embrace of Charity: Class and Character in *Summer*." *American Literary Realism*, 32.3 (2000), 220 - 233.
- Marchand, Mary V. "Cross Talk: Edith Wharton and the New England Women Regionalists." *Women's Studies*, 30.3 (2001), 369 - 395.
- McDowell, Margaret B. "Edith Wharton's *The Old Maid*: Novella/Film/Play." *College Literature*, 14.3 (1987), 246 - 262.
- Mindrup, Emilie F. "The Mnemonic Impulse: Reading Edith Wharton's *Summer* as Propaganda." *Edith Wharton Review*, 18.1 (2002), 14 - 22.
- Morante, Linda. "The Desolation of Charity Royall: Imagery in Edith Wharton's *Summer*." *Colby Library Quarterly*, 18 (1982), 241 - 248.
- Murad, Orlene. "Edith Wharton and Ethan Frome." *Modern Language Studies*, 13.3 (1983), 90 - 103.
- Nowlin, Michael. "'Before the Country's Awakening:' Aesthetic Misjudgement and National Growth in *The Spark*." *Edith Wharton Review*, 19.2 (2003), 10 - 15.
- Olin-Ammentorp, Julie. "Edith Wharton, Margaret Aubyn, and the Woman Novelist." *Women's Studies*, 20.2 (1991), 133 - 139.
- Peterman, Michael A. "A Neglected Source for *The Great Gatsby*: The Influence of Edith Wharton's *The Spark*." *The Canadian Review of American Studies*, 8.1 (1977), 26 - 35.
- Pfeiffer, Kathleen. "*Summer* and Its Critics' Discomfort." *Women's Studies*, 20.2 (1991), 141 - 152.
- Plante, Patricia R. "Edith Wharton as Short Story Writer." *The Midwest Quarterly*, 4.4 (1963), 363 - 379.
- Richards, Mary Margaret. "'Feminized Men' in Wharton's *Old New York*." *Edith Wharton Newsletter*, 3.2 (1986), 2 - 3; 12.
- Salas, Angela M. "Ghostly Presences : Edith Wharton's *Sanctuary* and the Issue of Maternal Sacrifice." *College Literature*, 25.2 (1998), 121 - 135.
- Saunders, Judith P. "A New Look at the Oldest Profession in Wharton's *New Year's Day*." *Studies in Short Fiction*, 17.1 (1980), 121 - 126.
- . "Becoming the Mask: Edith Wharton's Ingenues." *Massachusetts Studies in English*, 8.4 (1982), 33 - 39.
- . "Ironic Reversal in Edith Wharton's *Bunner Sisters*." *Studies in Short Fiction*, 14.3 (1977), 241 - 245.
- Shaffer-Koros, Carole. "Edgar Allan Poe and Edith Wharton: The Case of Mrs. Mowatt." *Edith Wharton Review*, 17.1 (2001), 12 - 16.
- Singley, Carol J. "Edith Wharton's Ironic Realism." *Challenging Boundaries: Gender and Periodization*. Eds. Joyce W. Warren/Margaret Dickie (Athens: The U of Georgia P, 2000), 226 - 247.
- Springer, Marlene/Joan Gilson. "Edith Wharton: A Reference Guide Updated." *Resources for American Literary Study*, 14.1 - 2 (1984), 85 - 111.
- Stevenson, Pascha Antrece. "Ethan Frome and Charity Royall: Edith Wharton's Noble Savages." *Women's Studies*, 32.4 (2003), 411 - 429.

- Tintner, Adeline R. "*False Dawn* and the Irony of Taste-Changes in Art." *Edith Wharton Newsletter*, 1.2 (1984), 1; 3; 8.
- . "Mothers, Daughters, and Incest in the Late Novels of Edith Wharton." *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. Eds. Cathy N. Davidson/E. M. Broner (New York: Frederick Ungar, 1980), 147 - 156.
- . "The Narrative Structure of *Old New York*: Text and Pictures in Edith Wharton's Quartet of Linked Short Stories." *The Journal of Narrative Technique*, 17.1 (1987), 76 - 82.
- Travis, Jennifer. "Pain and Recompense: The Trouble with *Ethan Frome*." *Arizona Quarterly*, 53.3 (1997), 37 - 64.
- Walker, Nancy A. "'Seduced and Abandoned': Convention and Reality in Edith Wharton's *Summer*." *Studies in American Fiction*, 11.1 (1983), 107 - 114.
- Werlock, Abby H. P. "Whitman, Wharton, and the Sexuality in *Summer*." *Speaking the Other Self: American Women Writers*, ed. Jeanne Campbell Reesman (Athens: U of Georgia P, 1997), 246 - 262.
- Wershoven, Carol. "The Divided Conflict of Edith Wharton's *Summer*." *Colby Library Quarterly*, 21.1 (1985), 5 - 10.
- White, Barbara A. "Edith Wharton's *Summer* and 'Woman's Fiction'." *Essays in Literature*, 11.2 (1984), 223 - 235.
- Winner, Viola Hopkins. "Convention and Prediction in Edith Wharton's *Fast and Loose*." *American Literature*, 42.1 (1970), 50 - 69.
- Witzig, Denise. "Letter(s) from an Unknown Woman: Edith Wharton's Correspondence with Authority." *Women's Studies*, 20.2 (1991), 169 - 176.

Monographien zu Gattungstheorie und -praxis

- Ahrends, Günter. *Die amerikanische Kurzgeschichte. Theorie und Entwicklung*. Trier: WVT, ³1996 [1980].
- Allen, Walter. *The Short Story in English*. Oxford: Clarendon P, 1981.
- Alonso Hernández, José Luis/Martin Gosman/Rinaldo Rinaldi (eds.). *La nouvelle romane (Italia - France - España)*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Andrès, Philippe. *La nouvelle*. Paris: Ellipses, 1998.
- Aust, Hugo. *Novelle*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Bates, H. E. *The Modern Short Story: A Critical Survey*. London: Robert Hale, ³1988 [1942].
- Beachcroft, T. O. *The English Short Story*. 2 vols. London: Longmans, Green & Co, 1964.
- . *The Modest Art: A Survey of the Short Story in English*. London: Oxford U P, 1968.
- Beaty, Jerome (ed.). *The Norton Introduction to the Short Novel*. New York: W. W. Norton & Co, 1982.
- Blackmur, Richard P. (ed.). *American Short Novels*. New York: Thomas Y. Crowell, 1960.

- Blüher, Karl Alfred. *Die französische Novelle*. Tübingen: Francke, 1985.
- Bungert, Hans (ed.). *Die amerikanische Short Story: Theorie und Entwicklung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- Canby, Henry Seidel. *The Short Story in English*. New York: Henry Holt & Co, 21932 [¹1909].
- Caporello-Szykman, Corradina. *The Boccaccian Novella: Creation and Waning of a Genre*. New York: Lang, 1990.
- Clements, Robert J./Joseph Gibaldi. *Anatomy of the Novella: The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*. New York: New York U P, 1977.
- Coroneos, Con. *The Modern Novella: James, Conrad, Lawrence*. Oxford: U of Oxford P, 1984.
- Cowdery, Lauren T. *The Nouvelle of Henry James in Theory and Practice*. Ann Arbor: UMI Research P, 1986.
- Day, A. Grove (ed.). *The Art of Narration: The Novella*. New York: McGraw-Hill, 1971.
- Degering, Thomas. *Kurze Geschichte der Novelle: von Boccaccio bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink, 1994.
- Edel, Leon (ed.). *The House of Fiction: Essays on the Novel by Henry James*. London: Rupert Hart-Davis, 1957.
- Erné, Nino. *Kunst der Novelle*. Wiesbaden: Limes, 1961.
- Flora, Joseph M. *The English Short Story 1880 - 1945: A Critical History*. Boston: Twayne, 1985.
- Foley, Martha (ed.). *The Best American Short Stories*. Boston: Houghton Mifflin, 1968.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold, 1961 [Rpt. von 1927].
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Mass.: Harvard U P, 1982.
- Freese, Peter (ed.). *Die amerikanische Short Story der Gegenwart: Interpretationen*. Berlin: E. Schmidt, 1976.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton U P, 1957.
- Gadpaille, Michelle. *The Canadian Novella: 1920 - 1980*. U of Toronto, Phil. Diss. [Mikrofiche], 1985.
- Gardner, John. *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*. New York: Vintage, 1991 [Rpt. von 1984].
- Godenne, René. *Études sur la nouvelle de langue française*. Paris: Honoré Champion, 1993.
- . *La nouvelle française*. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1974.
- Göller, Karl Heinz/Gerhard Hoffmann (eds.). *Die amerikanische Kurzgeschichte*. Düsseldorf: August Bagel, 1972.
- Goetsch, Paul (ed.). *Studien und Materialien zur Short Story*. Frankfurt/M.: Moritz Diesterweg, 1971.
- Greiner, Walter F. *Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie an der Wende zum 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1969.
- Hand, Nancy W. *The Anatomy of a Genre: The Modern Novelette in English*. Kent State U, Phil. Diss. [Mikrofilm], 1971.
- Hanson, Clare (ed.). *Re-reading the Short Story*. New York: St. Martin's P, 1989.

- Hartley, Lodwick/George Core (eds.). *Katherine Anne Porter: A Critical Symposium*. Athens: U of Georgia P, 1969.
- Hawthorne, Nathaniel. *Tales and Sketches*. New York: Library of America, 1982.
- Head, Dominic. *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge U P, 1992.
- Howe, Irving (ed.). *Classics of Modern Fiction: Ten Short Novels*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980 [¹1968].
- Hueffer, Ford Madox [Ford]. *The Critical Attitude*. London: Duckworth, 1911.
- Hughes, Douglas A. (ed.). *Studies in Short Fiction: Five Short Novels and Twenty-Five Stories*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971.
- Irving, Washington. *History, Tales and Sketches*. New York: Library of America, 1983.
- James, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Introduction by Richard P. Blackmur. New York: Scribner, 1934.
- Krömer, Wolfram (ed.). *Die französische Novelle*. Düsseldorf: Bagel, 1976.
- . *Die französische Novelle im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1972.
- Kunz, Josef (ed.). *Novelle*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- Lee, Robert A. (ed.). *The Modern American Novella*. New York: St. Martin's P, 1989.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton, 1974.
- Lohafer, Susan/Jo Ellyn Clarey (eds.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State U P, 1989.
- Ludwig, Richard M./Marvin B. Perry (eds.). *Nine Short Novels*. Boston: Heath, 1952.
- Matthiessen, F. O./Kenneth B. Murdock (eds.). *The Notebooks of Henry James*. New York: Oxford U P, 1947.
- Mignard, Annie. *La nouvelle française contemporaine*. Paris: adpf, 2000.
- O'Connor, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. New York: Harper & Row, 1985.
- O'Faolain, Sean. *The Short Story*. New York: Devin-Adair, 1951.
- Orlich, Ileana A. *The Lesson of Balzac: Henry James and the Transatlantic Transit of the Nouvelle*. Arizona State U, Phil. Diss. [Mikrofiche], 1987.
- Pabst, Walter. *Novellentheorie und Novellendichtung: Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Hamburg: Cram, 1953.
- Paine, J.H.E. *Theory and Criticism of the Novella*. Bonn: Bouvier, 1979.
- Paulson, Ronald (ed.). *The Modern Novelette*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
- . *The Novelette Before 1900*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
- Poe, Edgar Allan. *Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984.
- Polheim, Karl Konrad (ed.). *Handbuch der deutschen Erzählung*. Düsseldorf: Bagel, 1981.
- . *Novellentheorie und Novellenforschung*. Stuttgart: Metzler, 1965.
- Rath, Wolfgang. *Die Novelle: Konzept und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Reid, Ian. *The Short Story*. London: Methuen, 1977.

- Remak, Henry H. H. *Structural Elements of the German Novella from Goethe to Thomas Mann*. New York: Peter Lang, 1996.
- Richter, David H. (ed.). *Forms of the Novella: Ten Short Novels*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.
- Schlaffer, Hannelore. *Poetik der Novelle*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Scholes, Robert. *Elements of Fiction: An Anthology*. New York: Oxford U P, 1981.
- Shaw, Valerie. *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Longman, ⁷1995 [¹1983].
- Spector, Robert Donald (ed.). *Great British Short Novels*. Toronto et al.: Bantam, 1970.
- Springer, Mary Doyle. *Forms of the Modern Novella*. Chicago: U of Chicago P, 1975.
- Steinley, Gary L. *The American Novella: An Approach Toward A Description*. U of Utah, Phil. Diss. [Microfilm], 1971.
- Stevick, Philip (ed.). *The American Short Story 1900 - 1945: A Critical History*. Boston: Twayne, 1984.
- Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- Viegnes, Michel. *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. New York: Peter Lang, 1989.
- Wasserstrom, William (ed.). *The Modern Short Novel*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- Weber, Alfred/Walter F. Greiner (eds.). *Short-Story-Theorien (1573 - 1973). Eine Sammlung und Bibliographie englischer und amerikanischer Quellen*. Kronberg: Athenäum, 1977.
- Wellek, René/Austin Warren. *Theory of Literature*. London: Cox & Wyman, ³1963 [¹1949].
- Wiese, Benno von. *Novelle*. Stuttgart: Metzler, ⁸1982 [¹1963].

Monographien zu Edith Wharton und ihrem Werk

- Ammons, Elizabeth. *Conflicting Stories: American Women Writers at the Turn into the Twentieth Century*. New York: Oxford U P, 1991.
- . *Edith Wharton's Argument with America*. Athens: U of Georgia P, 1980.
- Bauer, Dale M. *Edith Wharton's Brave New Politics*. Madison: U of Wisconsin P, 1994.
- Beer, Janet. *Edith Wharton*. Tavistock: Northcote House, 2002.
- . *Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins: Studies in Short Fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1997.
- Bell, Millicent. *The Cambridge Companion to Edith Wharton*. New York: Cambridge U P, 1995.
- Bendixen, Alfred/Annette Zilversmit (eds.). *Edith Wharton: New Critical Essays*. New York: Garland, 1992.
- Benstock, Shari. *No Gifts from Chance: A Biography of Edith Wharton*. New York: Scribner, 1994.
- . *Women of the Left Bank: Paris, 1900 - 1940*. Austin: U of Texas P, 1986.
- Biggers, Alice D. *Gender as a Bridge across Class: Working Women in the Fiction of Edith Wharton*. Diss. Northern Illinois University, 1994. [UMI: Ann Arbor, 1996]
- Bloom, Harold (ed.). *Modern Critical Views: Edith Wharton*. New York: Chelsea House, 1986.
- Bratton, Daniel (ed.). *Yrs. Ever Affly: The Correspondence of Edith Wharton and Louis Bromfield*. East Lansing: Michigan State U P, 2000.

- Cahir, Linda Costanzo. *Solitude and Society in the Works of Herman Melville and Edith Wharton*. Westport: Greenwood P, 1999.
- Colquitt, Clare/Susan Goodman/Candace Waid (eds.). *A Forward Glance: New Essays on Edith Wharton*. Newark: U of Delaware P, 1999.
- Dean, Sharon L. *Constance Fenimore Woolson and Edith Wharton: Perspectives on Landscape and Art*. Knoxville: The U of Tennessee P, 2002.
- Donavan, Josephine. *After the Fall: The Demeter-Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow*. University Park: Pennsylvania State U P, 1989.
- Dwight, Eleanor. *Edith Wharton: An Extraordinary Life*. New York: Henry N. Abrams, 1994.
- Erlich, Gloria C. *The Sexual Education of Edith Wharton*. Berkeley: U of California P, 1992.
- Fracasso, Evelyn E. *Edith Wharton's Prisoners of Consciousness: A Study of Theme and Technique in the Tales*. New York: Greenwood P, 1994.
- Fryer, Judith. *Felicitous Space: The Imaginative Structures of Edith Wharton and Willa Cather*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1986.
- Garrison, Stephen. *Edith Wharton: A Descriptive Bibliography*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1990.
- Gilbert, Sandra M./Susan Gubar (eds.). *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. 1 + 2. New Haven: Yale U P, 1988 f.
- Gimbel, Wendy. *Edith Wharton: Orphanhood and Survival*. New York: Praeger, 1984.
- Goldman-Price, Irene/Melissa McFarland Pennell (eds.). *American Literary Mentors*. Gainesville: U P of Florida, 1999.
- Goodman, Susan. *Edith Wharton's Women: Friends and Rivals*. Hanover: U P of New England, 1990.
- . *Edith Wharton's Inner Circle*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Goodwyn, Janet. *Edith Wharton: Traveller in the Land of Letters*. London: Macmillan, 1990.
- Heiglmaier, Andrea. *Edith Wharton's The Age of Innocence und Henry James' The Golden Bowl: ein Vergleich*. Bamberg, Magisterarbeit [unveröffentlicht], 1997.
- Hoeller, Hildegard. *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction*. Gainesville: U P of Florida, 2000.
- Holbrook, David. *Edith Wharton and the Unsatisfactory Man*. New York: St. Martin's P, 1991.
- Howe, Irving (ed.). *Edith Wharton: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962.
- Janssen-Chiappinelli, Lucilla. *Patterns of Enclosure: Edith Wharton's Ambivalent Sense of Beauty*. Bamberg: Difo-Druck, 1997.
- Joslin, Katherine. *Edith Wharton*. New York: St. Martin's P, 1991.
- /Alan Price (eds.). *Wretched Exotic: Essays on Edith Wharton in Europe*. New York: Peter Lang, 1993.
- Kaplan, Amy. *The Social Construction of American Realism*. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- Killoran, Helen. *The Critical Reception of Edith Wharton*. Rochester: Camden House, 2001.
- Kress, Jill M. *The Figure of Consciousness: William James, Henry James, and Edith Wharton*. New York:

- Routledge, 2002.
- Lauer, Kristin O./Margaret P. Murray. *Edith Wharton: An Annotated Secondary Bibliography*. New York: Garland, 1990.
- Levine, Jessica. *Delicate Pursuit: Discretion in Henry James and Edith Wharton*. New York: Routledge, 2002.
- Lewis, R.W.B. *Edith Wharton: A Biography*. New York: Harper & Row, 1975.
- Lubbock, Percy. *Portrait of Edith Wharton*. New York: Appleton, 1947.
- McDowell, Margaret B. *Edith Wharton: Revised Edition*. Boston: Twayne, ²1990 [¹1976].
- Montgomery, Maureen E. *Displaying Women: Spectacles of Leisure in Edith Wharton's New York*. New York: Routledge, 1998.
- Nettels, Elsa. *Language and Gender in American Fiction: Howells, James, Wharton and Cather*. Charlottesville: U P of Virginia, 1997.
- Nevius, Blake. *Edith Wharton: A Study of Her Fiction*. Berkeley: U of California P, ²1961 [¹1953].
- Olin-Ammentorp, Julie. *Edith Wharton's Writings from the Great War*. Gainesville: U P of Florida, 2004.
- Papke, Mary E. *Verging on the Abyss: The Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton*. New York: Greenwood P, 1990.
- Pennell, Melissa McFarland. *Student Companion to Edith Wharton*. Westport: Greenwood P, 2003.
- Pitlick, Mary Louise. *Edith Wharton's Narrative Technique: The Major Phase*. The U of Wisconsin, Phil. Diss. [Mikrofilm], 1965.
- Preston, Claire. *Edith Wharton's Social Register*. New York: St. Martin's P, 2000.
- Rae, Catherine M. *Edith Wharton's New York Quartet*. Lanham: U P of America, 1984.
- Ramsden, George. *Edith Wharton's Library*. Settrington: Stone Trough Books, 1999.
- Raphael, Lev. *Edith Wharton's Prisoners of Shame*. New York: St. Martin's P, 1991.
- Rohrbach, Augusta. *Truth Stranger Than Fiction: Race, Realism, and the U.S. Literary Marketplace*. New York: Palgrave, 2002.
- Saunders, Catherine E. *Writing the Margins: Edith Wharton, Ellen Glasgow, and the Literary Tradition of the Ruined Woman*. Cambridge: Harvard P, 1987.
- Singley, Carol J. (ed.). *A Historical Guide to Edith Wharton*. New York: Oxford U P, 2003.
- _____. *Edith Wharton: Matters of Mind and Spirit*. Cambridge: Cambridge U P, ²1998 [¹1995].
- Smith Christopher. *Readings on Ethan Frome*. San Diego: Greenhaven P, 2000.
- Springer, Marlene. *Ethan Frome: A Nightmare of Need*. New York: Twayne, 1993.
- Stange, Margit. *Personal Property: Wives, White Slaves, and the Market in Women*. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1998.
- Thompson, Stephanie Lewis. *Influencing America's Tastes: Realism in the Works of Wharton, Cather & Hurst*. Gainesville: U P of Florida, 2002.
- Tintner, Adeline R. *Edith Wharton in Context: Essays on Intertextuality*. Tuscaloosa: The U of Alabama P, 1999.
- Tuttleton, James W./Kristin O. Lauer/Margaret P. Murray (eds.). *Edith Wharton: The Contemporary*

- Reviews*. New York: Cambridge U P, 1992.
- Vita-Finzi, Penelope. *Edith Wharton and the Art of Fiction*. New York: St. Martin's P, 1990.
- Voorhees-Whitehead, Kathryn A. "A Certain Science of Control:" *The Novellas of Edith Wharton*. Temple U, Phil. Diss. [Mikrofilm], 1991.
- Waid, Candace. *Edith Wharton's Letters from the Underworld: Fictions of Women and Writing*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1991.
- Walton, Geoffrey. *Edith Wharton: A Critical Interpretation*. Rutherford: Fairleigh Dickinson U P, 1970.
- Watson, Mary Sidney. *Gender, Creativity, and the Author-Publisher Relationship: Edith Wharton at Scribners*. U of South Carolina, Phil. Diss. [Mikrofilm], 1997.
- Wershoven, Carol. *The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton*. Rutherford: Fairleigh Dickinson U P, 1982.
- White, Barbara A. (ed.). *Wharton's New England: Seven Stories and Ethan Frome*. Introduction. Hanover: U P of New England, 1995.
- . *Edith Wharton: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1991.
- Williams, Deborah Lindsay. *Not in Sisterhood: Edith Wharton, Willa Cather, Zona Gale, and the Politics of Female Authorship*. New York: Palgrave, 2001.
- Wiser, William. *The Great Good Place: American Expatriate Women in Paris*. New York: W. W. Norton & Co, 1991.
- Wolff, Cynthia Griffin. *A Feast of Words: The Triumph of Edith Wharton*. New York: Oxford U P, 1977.
- (ed.). *Novellas and Other Writings: Madame de Treymes, Ethan Frome, Summer, Old New York, The Mother's Recompense, A Backward Glance*. New York: Library of America, 1990.
- Wright, Sarah Bird. *Edith Wharton A to Z: The Essential Guide to the Life and Work*. New York: Facts on File, 1998.
- Zihala, Maryann. *Edith Wharton's Old New York Society*. Lanham: U P of America, 2002.

Curriculum Vitae

NAME: Andrea Heiglmaier

GEBURTSDATEN: 3. Januar 1970
Wals-Siezenheim, Österreich

WOHNORT: Widen AG

HOCHSCHULBILDUNG: Magisterstudium Anglistik/Romanistik
Universität Regensburg, Deutschland
1991 bis 1993

Murray State University, KY, U.S.A.
1993 bis 1994

Magisterstudium Englisch/Französisch
Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Deutschland
1995 bis 1998

Magistra Artium 1998

Promotion November 2004
Universität Zürich

BERUFSPRAXIS: studentische, später wissenschaftliche Mitarbeiterin an
der Universität Bamberg
1996 bis 1998

Lehrbeauftragte an der Otto-Friedrich-Universität
Bamberg
1997 bis 1998

Übersetzungen ins Englische

seit 2005 für MELS, Universität Zürich, tätig

Widen, 23. Oktober 2006